SOMMAIRE/REVUE MENSUELLE/MARS 1978



CAHIERS DU CINEMA 286

CAHIERS DU CINEMA - Revue mensuelle éditée par la s.a.r.l. Editions de l'Etoile.
Adresse : 9 passage de la Boule-Blanche (50, rue du Fbg-St-Antoine).
Administration - Abonnements : 343.98.75.
Rédaction : 343.92.20.

Nº 286 **MARS 1978**

En couverture : **Voyage à Tokyo de** Ozu Yasujiro

Vue extérieure de l'usine Aaton (photo J.P.-B).

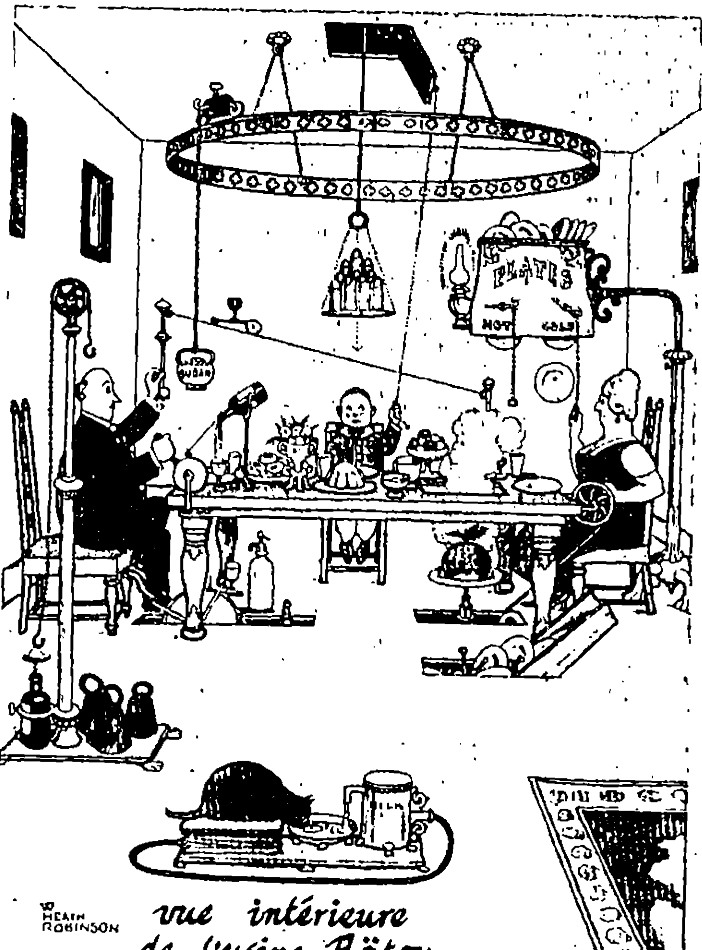


Photo Herat Sellner



LA SORTIE DES USINES AÄTON
(ENTRETIEN AVEC JEAN-PIERRE BEAUVIALA. 2)

(suite du n° 285)

Cahiers. *Peux-tu revenir aux conditions dans lesquelles vous avez travaillé pour mettre au point cette caméra 16 mm, ce chat sur l'épaule ?*

Beauviala. On a commencé en 1971 à trois, puis quatre, puis huit à travailler l'Aäton, dans cet appartement où nous sommes aujourd'hui. C'était notre lieu d'étude et de vie, on avait mis des lits dans les pièces du fond ; ceux qui arrivaient de Paris habitaient là en attendant de trouver une maison dans la région, Robert Leroux, François Weulersse et plus tard Jacques Lecœur. Les repas étaient pris dans la cuisine, maintenant utilisée pour des mélanges bien moins mangeables. On avait aussi loué un atelier-magasin, ancienne fabrique de chaises et de sommiers, pas loin, de l'autre côté de la rue pour mettre les machines-outils. Nous avons toujours cette volonté de rester implantés artisans dans le centre de la ville, lieu d'habitation, de travail et de loisir ; la ville n'est habitable que si elle reste aussi un lieu de production secondaire ; la marche à pied, les graffiti sur les murs et les trottoirs étroits, mon amour de la ville, tu te souviens du film dont je parlais au début, nous y revoilà.

A cette époque tout se passait très communautairement, on n'avait pas besoin de réunions formelles pour débattre des problèmes techniques et financiers : nous partagions tous les affres que provoquaient les retards de planning. C'est là que nous avons appris qu'il faut toujours multiplier par π (3,1415926) la durée que l'on est persuadé de ne pas dépasser pour concevoir et mettre au point quoi que ce soit.

Faut remettre sur le métier, compter avec la fatigue, la maladie psychosomatique, pour prendre du recul par rapport au travail déjà fait ; tu en connais, toi, des maladies ou des accidents que tu n'aies pas inconsciemment désirés pour arrêter un moment ?

Passaient fréquemment ici banquiers et investisseurs pressentis à qui il fallait donner confiance dans le futur d'Aäton. Ils venaient visiter, palper l'air et les gens, plus que les machines, auxquelles ils ne connaissaient évidemment pas grand'chose. L'énergie de cette bande de fanatiques compensait notre peu de moyens et rassurait les banquiers inquiets devant l'interminable attente d'un résultat tangible. Il m'a fallu apprendre la finance, faire des budgets prévisionnels et des bilans : d'universitaire je suis devenu progressivement « chef d'entreprise » qui doit savoir trésorerie, embauche, rentabilité, circuit de distribution, et de tous ces ingrédients sans lesquels il n'est pas de groupe produisant des objets industriels mis dans le circuit économique.

L'idée du début, remplir à nouveau mon grand appartement-labo désert de chercheurs et fabricants autogérants pour faire une caméra, avait déjà pris du plomb dans l'aile, puisqu'il avait fallu créer une Société Anonyme, seule structure capable d'attirer les capitaux nécessaires à la réalisation d'un tel projet. L'économie de marché, la concurrence, les habitudes de consommation, la structure familiale des uns et des autres nous empêchent bien souvent de considérer le travail comme la création de l'objet parfait de Léonard de Vinci. On passe trop vite du plaisir de créer à la pesanteur économique que fait subir l'objet créé.

En fait on a mis trois ans pour pouvoir sortir une caméra qui ressemble à une tête de série.

Cahiers. *Et pendant tout ce temps-là, de quoi viviez-vous ?*

Beauviala. D'une part on vivait *sur nos réserves,* c'est-à-dire l'argent apporté par les investisseurs intérieurs et extérieurs de la S.A. Aäton, on a consommé comme ça 500 000 francs en achats de machines, de composants électroniques et mécaniques, en paiement de salaires et loyers ; d'autre part les *prêts bancaires,* on a eu la chance d'être épaulé par un banquier comme il y en a assez peu, Roger Vincent, qui nous a autorisé des découverts absolument inouïs – j'imagine d'ailleurs que certaines fins de mois ont dû lui donner des sueurs froides – mais il croyait aux perspectives que laissait entrevoir le succès de la maquette que l'on montrait déjà en 1971, six mois après la fondation d'Aäton.

Il se trouve que la caméra a eu immédiatement la cote d'amour, nous montrions le proto à pas mal de gens, et ceux qui étaient positivement intéressés avaient bonne réputation : les frères Maysles, cameraman et preneur de son considérés avec Pennebaker et Leacock comme parmi les inventeurs du cinéma direct ; Bernard Malcoiffe et Maurice Berger, responsables des studios de Joinville de l'ORTF (devenus maintenant la SFP division film) ; et surtout Jean Rouch qui depuis le début et à tous les moments difficiles me prête main forte par des interventions du type amicus ex machina. Il a même été jusqu'à faire commander dès novem-

bre 1971 une caméra par Braunberger, des Films de la Pléiade, livrable trois mois après – bien entendu – et nous on y croyait ; ce qui était complètement fou puisqu'en réalité les premiers prototypes que l'on a été capable de lâcher dans la nature datent de Pâques 1973, plus d'un an après, mais quelle caution rassurante pour les investisseurs et bailleurs de fonds que l'on cherchait alentour ! Très souvent les discussions, les manips et les rêves éveillés que je fais avec Jean sont comme cela, décalés par rapport aux possibilités du moment, mais apportent de l'air frais, le nécessaire déséquilibre sur le futur qui permet de se lever le matin.

Et puis Louis Malle et Etienne Becker, regarde cette photo, elle rend bien compte de l'ambiance qui régnait dans Aäton ; il s'agissait du cadre et de la profondeur de champ, ce jour-là on comparait les vertus du 16 et du 35 mm ; et aussi celle-ci à propos de la portabilité - chat - sur - l'épaule, tu vois Malle avec la caméra et Becker de la main caressant cet animal imaginaire qu'il tient contre sa joue.

Et Norman Chapman de la BBC, et beaucoup d'autres qui faisaient le « voyage de Grenoble » pour voir ce qui se fraisait dans les copeaux d'aluminium de notre vieille fabrique de chaises. Et voilà une lettre envoyée plus tard par Chapman, extraits de Shakespeare, où il se plaint précisément du retard de fabrication d'Aäton. Elle en dit long sur le type de rapports faits de séduction réciproque qui se créent avec ceux qu'il faut bien finir par appeler nos clients.

Au bout d'un an, il devint évident que la sortie de la caméra allait être plus longue (le fameux facteur π) que ce qu'on avait annoncé dans nos budgets prévisionnels. Les investisseurs ne pouvaient pas augmenter leur mise et les banquiers n'avaient pas l'intention de se transformer en commanditaires. On a donc décidé d'étudier des objets qui utilisent les retombées du travail sur la caméra ; c'est comme ça qu'on a été amenés à imaginer et mettre en fabrication un petit appareil permettant de contrôler le synchronisme des magnétophones et des caméras, et surtout un moteur asservi par horloge à quartz qui nous était réclamé par l'ORTF pour ses Eclair 16 et que l'on a vendu à 6 ou 700 exemplaires dans le monde entier. Ce qui est quand même étonnant, c'est qu'Aäton en imaginant ce moteur améliorait les performances d'une caméra concurrente et travaillait contre son intérêt à long terme ; mais quitte à faire quelque chose pour cette caméra, je préférais créer un outil dont un caméraman puisse se servir avec plaisir. Si j'étais resté chez Eclair, j'aurais sûrement fait ce type de moteur et d'autres améliorations du même genre : supprimé la tourelle, allégé les magasins, changé le viseur et augmenté la rigidité de l'ensemble. C'est une caméra que j'aimais bien, car elle a été réellement bien pensée, dès l'origine, pour une utilisation donnée ; contrairement à l'ACL qui déjà à l'époque ratait l'objectif de la caméra pas chère et discrète qu'elle devait être, qui est devenue un fourre-tout fait de pièces et de morceaux préexistants, manquant visiblement d'un concepteur d'ensemble.

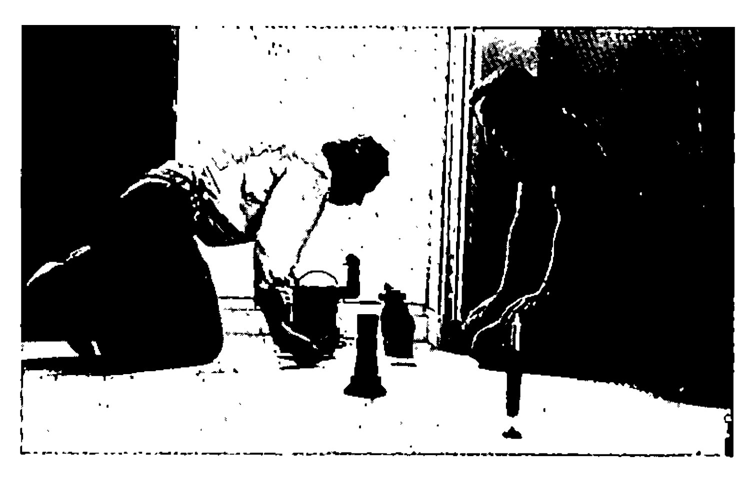
C'est cette expérience fâcheuse qui m'a poussé au début d'Aäton à faire un dessin global de notre caméra, avant même de savoir quelles seraient les solutions techniques locales. Ce que j'avais dessiné (car à l'époque je n'avais pas de bien grandes connaissances en mécanique) c'était : la silhouette générale ; la répartition des volumes par rapport à l'œil, la joue et l'épaule ; la distribution de l'énergie dans la caméra ; et la structure optique qui devait permettre d'incorporer la visée vidéo. Les choix et les compromis, nous en avions longuement discuté avec François Weulersse et les copains cinéas-



Comparaison des vertus de la Cameflex 35 et la Aäton 16 mm.

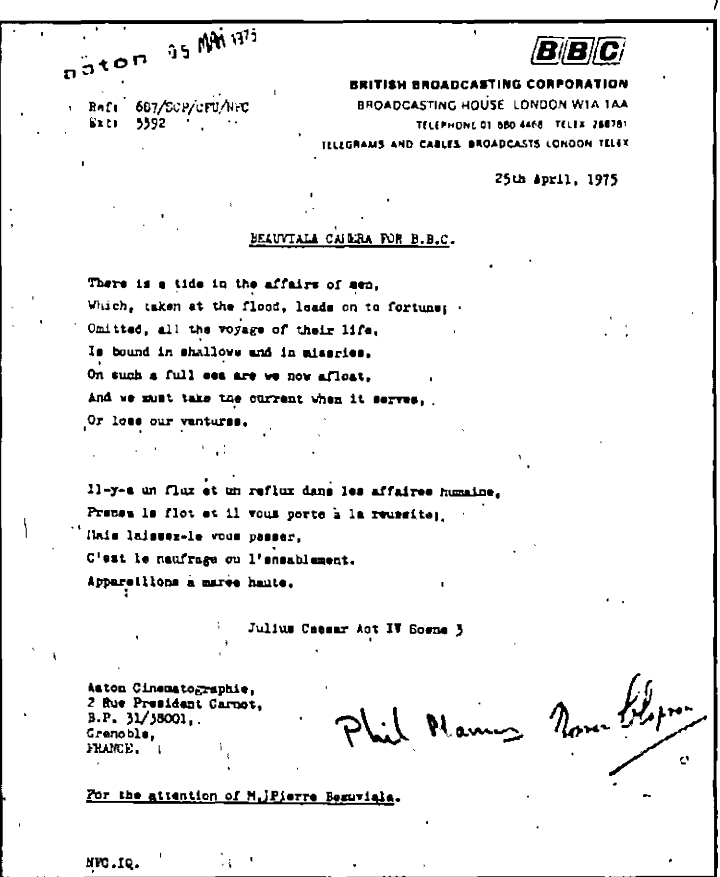


Photos J.-P. B.



Malle, Becker et le chat imaginaire





aäton 05 MAI 1975

BBC

BRITISH BROADCASTING CORPORATION
BROADCASTING HOUSE LONDON W1A 1AA
TELEPHONE 01 580 4468 TELEX 265781
TELEGRAMS AND CABLES BROADCASTS LONDON TELEX

Ref: 607/SCP/CFU/NFC
Ext: 5592

25th April, 1975

<u>BEAUVIALA CAMERA FOR B.B.C.</u>

There is a tide in the affairs of men,
Which, taken at the flood, leads on to fortune;
Omitted, all the voyage of their life,
Is bound in shallows and in miseries.
On such a full sea are we now afloat,
And we must take the current when it serves,
Or lose our ventures.

Il-y-a un flux et un reflux dans les affaires humaine,
Prenez le flot et il vous porte à la reussite;
Mais laissez-le vous passer,
C'est le naufrage ou l'ensablement.
Appareillons à marée haute.

Julius Caesar Act IV Scene 3

Aaton Cinematographie,
2 Rue President Carnot,
B.P. 31/38001,
Grenoble,
FRANCE.

Phil Manns Norman Philpot

<u>For the attention of M.JPierre Beauviala.</u>

NFC.IQ.

tes alentour, et nous avions établi un cahier de charges exhaustif. C'est je crois pour cela que cette caméra donne une impression de cohérence presqu'animale.

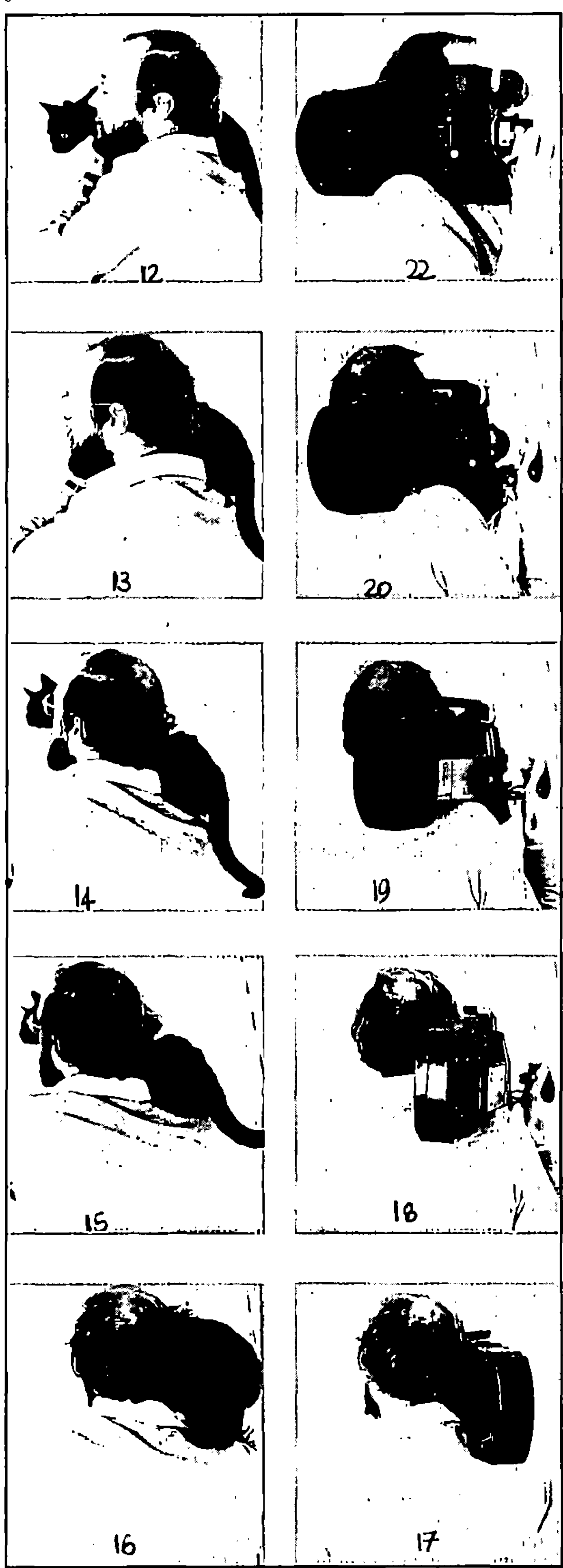
En vérité il faut rendre à César ce qu'on lui a emprunté, je parle du Cameflex de 1945. L'Aäton comme toutes les caméras actuelles doit beaucoup à la conception générale de cet ancêtre qui est maintenant un classique – comme la Citroen 11 CV à traction avant, 40 ans après pratiquement toutes les voitures sont à traction avant, à roues indépendantes et carrosserie en coque-chassis – de la même façon l'Eclair 16 (65), l'Arri 35 BL (70), l'Aäton 7A (71), l'Arri 16 SR (72), la GSMO (77), l'Aäton Basic (78) sont bâties sur le principe du Cameflex d'un magasin-film à enclenchement instantané, lié à un corps de caméra comportant un miroir tournant monopale balayant l'image dans la largeur.

Cahiers. *Pourquoi est-ce que les constructeurs adoptent tous cette formule, est-ce que ça a vraiment modifié la façon de filmer ?*

Beauviala. Oui, le Cameflex portait en lui tout ce qui est nécessaire pour le cinéma direct. Et d'abord *l'obturateur à miroir reflex,* le réflex qui permet de faire la mise au point de façon absolument précise sans le ruban de décamètre que l'on tire solennellement entre le portrait de l'artiste et l'objectif qui va le dévorer dans un instant ; donc possibilité de suivre des actions imprévues et très grande mobilité de la caméra.

Il est vrai que l'Arri 35 II C avait aussi à l'époque un viseur reflex, mais le miroir passait à la verticale, ce qui présente beaucoup d'inconvénients, (1) cela rapproche le dépoli de la chambre noire, ce qui produit des réflexions parasites, (2) ça allonge le tirage mécanique des objectifs, les rendant plus lourds et compliqués à construire, (3) ça introduit beaucoup de distorsions sur l'image des panoramiques horizontaux, ou sur la tête des cow-boys chevauchant en plan américain.

Ensuite un *viseur sur l'avant* de la caméra qui permet de la poser sur l'épaule, donc de filmer à la main *en marchant* (ce fut pendant des années la caméra de Haskell Wexler et de Lelouch qui ont maintenant tous deux des Arri 35 BL).



Puis un *magasin préchargé à remplacement instantané,* ce qui permet de filmer quasiment en continuité sans hurler de tout arrêter le temps de recharger la caméra.

Un seul défaut – de taille – c'était son mouvement de griffe extrêmement rustique qui faisait un bruit infernal. Ce n'est que vingt ans après (en 1965) que le père du Caméflex s'est attaqué au problème avec la « Coutant autosilencieuse » 16 mm, format où les difficultés sont plus faciles à surmonter.

Voilà une longue digression. Je reviens à la fabrication des moteurs quartz pour l'Eclair 16, à ce moment-là, nous avons embauché des techniciens en électronique pour produire ces machines. Il a fallu organiser un peu mieux l'entreprise, puisqu'il s'agissait de tenir des délais, de calculer des prix de revient, de vente... bon, et puis tout ce qu'il faut pour qu'une entreprise puisse tourner face à un marché extérieur. Enfin, c'était plus vraiment l'ambiance d'une bande de types en train d'étudier un prototype merveilleux, mais on apportait ainsi la preuve aux financiers qu'on était capables de fabriquer et de vendre dans le monde entier un produit industriel, ce qui n'était pas évident pour eux à la vue de nos mines hirsutes. Le Crédit National accepte alors de nous faire un prêt à long et moyen terme d'un million de francs et SOFINOVA et SOPROMEC décident d'entrer au capital d'Aäton pour un autre méga francs. Sommes dont nous avions absolument besoin pour la fabrication de la caméra 16 mm. L'autre effet bénéfique de la production de ces moteurs à été de nous laisser un peu de temps pour attendre les réactions des utilisateurs aux quatre prototypes (système «ZERO ») que nous avions fabriqués en 1973 et vendus aux divers services de l'ORTF. Heureusement, car les critiques portant sur l'accrochage des magasins, la courbure de champ de la loupe de visée, le bruit du moteur ont été mises à profit pour définir le système « UN » actuel vendu sous nom d'AATON 7A et d'AATON 7LTR (qui est la version à photomètre et marquage chronométrique de la 7A).

Je croyais naïvement qu'avec toute l'expérience acquise par les anciens d'Eclair en mécanique, par les électroniciens et par moi sur les caméras précédentes, nous n'aurions pas de maladies infantiles sur cette nouvelle caméra, et que du premier coup nous aurions un truc facile à fabriquer tout à fait excellent ; malheur à qui oublie que toute mutation se fait avec déchets !

Cahiers. *Pourquoi, alors que vous aviez montré la première caméra du « système UN » en 1973, n'en voit-on guère tourner que depuis un an ?*

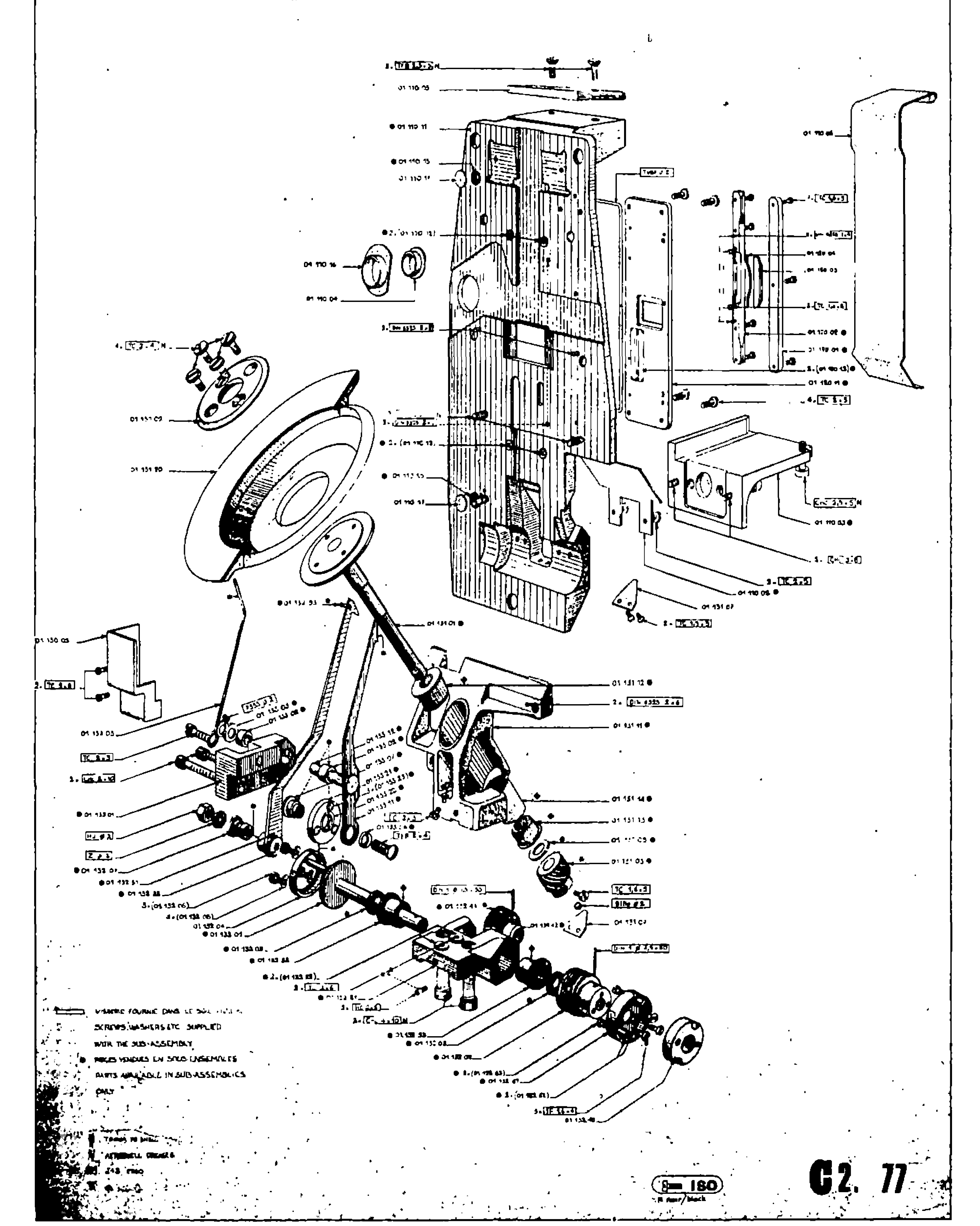
Beauviala. Non, à Pâques 73 c'était les 4 protos du système « ZERO ». Il a fallu plus d'un an pour reprendre un à un les défauts de jeunesse, et ce n'est qu'à la photokina, octobre 1974, qu'a pu être montrée la première caméra du système « UN ».

C'est long les modifications quand il faut reprendre complètement un dossier de plans de fabrication, et les dessinateurs en mécanique sont gens tatillons. Rien que de très normal jusque là.

Mais à partir d'octobre 74 les choses se sont dégradées et une année entière a été perdue avant que cette caméra commence à sortir industriellement. C'est une sale histoire que je vais vous conter, mais elle vaut la peine d'être entendue.

En vérité, j'ai fait une gigantesque erreur aux tout débuts d'Aäton, c'est de n'avoir pas cherché à coopter un vrai mécanicien rompu aux problèmes de fabrication. Nous avons tous cru qu'il serait facile de trouver le jour venu quelqu'un de notre

AATON


SCREWS WASHERS ETC. SUPPLIED
WITH THE SUB-ASSEMBLY
PARTS AVAILABLE IN SUB-ASSEMBLIES
ONLY
C2. 77

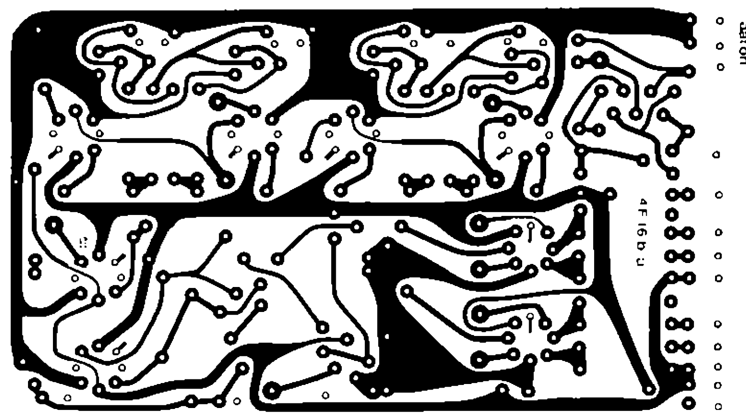
tempérament qui dominerait comme en se jouant tous les problèmes de tolérances, d'empilement des cotes fonctionnelles, de métallurgie et le reste. Eh bien ça ne s'est pas passé comme ça. J'ai demandé à un ami grenoblois ingénieur mécanicien de quitter le bureau d'études où il s'ennuyait ferme pour venir chez nous mettre sur pied « l'usine » ; mais ce n'est pas parce que l'on est bon en études que l'on connaît tous les traquenards de la mécanique, que l'on sait discuter prix et délais avec les sous-traitants, et surtout que l'on sait, sans être pour autant un « petit chef », comment organiser un atelier, répartir le travail, expliquer le pourquoi de telle précaution d'assemblage, établir ce que l'on appelle des gammes de montage.

Toutes ces opérations, cela se prépare de longue date, il faut qu'il y ait symbiose complète entre le responsable de fabrication et le bureau d'études pour que celui-là demande à celui-ci des modifications de tolérances et de formes de pièces, pour que les parties s'assemblent aisément sans acrobaties de réglage. Il vaut souvent mieux avoir des pièces individuellement plus élaborées et plus chères, et ne pas passer des heures à assembler, régler ou même retoucher des pièces qui se voilent, se tordent ou s'usent de façon accélérée dès qu'elles sont accrochées les unes aux autres.

Et voilà donc notre ingénieur-mécano coincé dans un étau à trois mors :
– les sous-traitants qui n'arrivent pas à fabriquer les pièces à la précision réclamée par le bureau d'études mécanique ;
– le bureau d'études qui ne peut tolérer de se voir malmené tout à coup par cet intrus, même pas embarrassé de précautions oratoires pour dire que cette mécanique est infaisable (une sorte de réédition de l'histoire entre Lavaud et Coutant chez Eclair en 1965) ;
– les ouvriers qu'il avait lui-même embauchés, avides de savoir ce qu'ils avaient à faire. Ces ouvriers étaient essentiellement des mal formés dans des écoles de mécanique complètement inadéquates, comme sont la plupart des écoles professionnelles en ces temps où l'enseignement n'est pas fait pour apprendre à comprendre les phénomènes physiques, mais plutôt à apprendre à obéir à des règles imbéciles, à ingurgiter des catalogues de recettes. (Lavaud lui, avait pour le soutenir dans ses ateliers d'Eclair Mathot, l'habileté, le savoir-faire, l'inventivité professionnelle des ouvriers parisiens. Pour être honnête, il faut dire que depuis nous avons déniché à Grenoble de biens remarquables mécaniciens).

Cette année 1974-75 fut un carnage : la vingtaine de cadres et ouvriers nouveaux venus qui s'attendaient à trouver là un vrai père protecteur qu'on pourrait craindre et haïr, n'ont trouvé pour PDG qu'un rêveur mal rasé, et en fait de société

Circuit imprimé porteur des composants électroniques d'asservissement du moteur.



capitaliste dispensatrice de salaires arrachés l'œil fixé sur leur montre, qu'une petite entreprise sans trésorerie et sans horloge pointeuse. Bref, une sorte de malaise régnait. Pas une caméra ne pouvant sortir du contrôle final pendant six mois, les banquiers pris de vertiges devant notre trésorerie de juin 75, nous mettent quasiment en cessation de paiement et provoquent un licenciement collectif pour raisons économiques de vingt personnes d'un coup. Ne survécurent que les compagnons des âges héroïques ; nous voilà à nouveau une douzaine, avec une caméra sur les épaules ce jour-là bien lourde à porter.

Cahiers. *En fait de PDG mal rasé, tu as plutôt la réputation d'un homme-orchestre à la fois pédagogue universitaire, inventeur, homme d'affaires convaincant, trop convaincant peut-être pour ne pas être le Père au sein de l'entreprise.*

Beauviala. Cite-moi des entreprises, même coopératives, (voir Scopcolor) qui ne reposent pas sur la personnalité d'un individu, en tous cas dans les premières années. Ceci dit, je ne me serais jamais embarqué dans cette galère sans François Weulersse qui portait, lui beaucoup plus que moi, l'envie de créer un lieu et un mode de travail différents.

Par ailleurs, le milieu cinématographique a besoin de vedettes, et pousse à la personnalisation de l'entreprise. Mais c'est finalement le milieu bancaire qui pointe le plus violemment la nécessité d'UN responsable : par exemple je suis personnellement caution de toutes les dettes d'Aäton, ce qui est un comble, puisque légalement c'est une société anonyme. Ce fameux mois de juin 1975, en cas de clash j'aurais dû trouver en vendant ma selle et mes bottes quelque 200 vieux millions pour rembourser tous les créanciers.

Heureusement, on avait un contrat en sommeil au bureau d'étude électronique, portant sur la réalisation d'un balayage laser sous-marin en eaux troubles, que nous avons, Charras et moi, traité avec l'énergie du désespoir, en un mois, en travaillant quasiment jours et nuits. Ce travail forcené nous a permis de faire rentrer quelque chose comme 300 000 francs, somme suffisante pour passer l'été.

Après ce coup de tabac, il s'agissait de trouver un système plus satisfaisant pour fabriquer notre caméra. On a fait campagne pour embaucher un nouveau responsable de fabrication, cette fois-ci vraiment compétent en « service méthodes ». Mais tous ceux qui se présentaient munis d'expériences et de connaissances techniques avaient un côté ancien militaire de carrière plutôt insupportable. On n'avait quand même pas subi toutes ces avanies pour que l'atmosphère d'Aäton devienne aussi irrespirable que partout ailleurs. Plus de six mois après, nous trouvons enfin quelqu'un avec qui nous avons des atomes crochus et qui, en plus, connaît vraiment son métier. Par ailleurs, il avait été décidé de traiter la mécanique comme l'électronique, c'est-à-dire de construire la caméra à partir de pièces entièrement usinées chez des fabricants spécialistes en mécanique, que l'on ne peut plus appeler sous-traitants ; soit ils sont plutôt « traitants », c'est le cas des petites entreprises liées à nous pour une grande partie de leur production (comme Martin à Paris qui fait toutes les grosses pièces de fraisage), soit il s'agit de grosses usines qui se comportent alors plus comme des fabricants de composants semi-standard comme pour les moteurs et les viseurs.

Avec ce système de fabrication, il ne nous reste qu'à vérifier, assembler et rôder. Les problèmes d'usinage en série se trouvent ainsi déplacés vers des entreprises suisses, parisien-



Ch. devant son terminal d'ordinateur, et le chapeau de Maffesoli sur une alimentation stabilisée, met au point le marquage chronométrique en clair (photo J.-P. B.)

nes ou provençales, dont certaines travaillent d'ailleurs aussi artisanalement que nous. Et c'est ce côté artisan que nous cherchons maintenant à ne plus perdre de vue.

Cahiers. *Tu nous disais hier qu'il y a une différence de comportement, de mentalité, d'âge aussi entre les mécaniciens et les électroniciens. Comment est-ce que cela se passe, est-ce que ça créé des problèmes ?*

Beauviala. Disons que les électroniciens qu'il y a ici sont plus ou moins tous des gens qui sont sortis de l'université ou de l'I.U.T. d'électronique pour entrer dans Aäton. Beaucoup n'ont pas eu d'expérience industrielle auparavant. Donc ils ont, bien sûr... tout homme ayant été formé par l'école on lui a appris à obéir, mais quand même, les rapports entre électroniciens et gens de l'administration qui n'ont pour la plupart pas d'expérience industrielle, se passent plutôt bien. On n'a pas vraiment des habitudes de hiérarchisation du travail en entreprise. Moi, en tant que directeur de Aäton, je n'ai pas l'impression de prendre des décisions comme ça tout seul dans mon coin.

En revanche, les gens qui sont en mécanique, je ne crois pas voir d'exception, viennent tous d'entreprises où ils sont parfois restés très longtemps, et dans lesquelles il y a justement une sorte d'apprentissage de la lutte pour la position dans une hiérarchie de commandement, pas de fonction, mais bel et bien de pouvoir. Et c'est un peu vrai que l'on sent de la part des mécaniciens un besoin de commandement, d'un ordre de travail, moins d'imagination sur la façon d'occuper son temps lorsque le responsable de la fabrication est absent. Il est vrai, je l'ai dit tout à l'heure, que c'est dû en grande partie, non pas à la spécificité du travail en mécanique par rapport au travail en électronique, mais au type de formation différent. L'électronique, science relativement neuve et en perpétuelle évolution, ne serait-ce que technologique, bénéficie d'un enseignement qui privilégie plus la compréhension des phénomènes physiques que le fignolage et le goût du bel objet bien fini qu'ont les mécaniciens.

Ce besoin de commander ou d'être commandé, appris dans les emplois précédents, a poussé les mécaniciens à réclamer pendant très longtemps un organigramme dûment affiché sur les murs. Mais j'ai toujours refusé que soit imprimé ce type de document, non pour nier l'existence d'un organigramme qui existe de fait par le partage des tâches, mais parce que mettre en exergue ce papier-là ne peut que figer et renforcer la tendance à la hiérarchisation administrative, au détriment de l'esprit d'initiative.

Et de fait, il y a bien longtemps que l'on n'en entend plus parler.

Cahiers. *L'absence d'une hiérarchie formelle, c'est un peu comme dans les entreprises d'après 68.*

Beauviala. Peut-être, quand j'embauche les gens, c'est plus une discussion politique qu'autre chose ; ça élimine totalement ceux qui ne supportent pas que, avant de parler de travail technique précis, on aborde les questions politiques, c'est un sujet tabou évidemment ; je ne parle pas des partis politi-

ques, mais de politique au sens de vie, organisation de la ville, qu'est-ce que c'est que de venir fabriquer des caméras, quelles raisons a-t-on de choisir ce type de travail, je pose des questions de ce genre. Ça donne une idée du climat d'Aäton, et ceux qui en sont dégoûtés ne mettent plus les pieds ici. Il y a pas mal de gens qui sont venus ici parce qu'il s'agissait de machines, du milieu du cinéma ; c'est vrai que les décors et les acteurs de l'entreprise en sont parfois imprégnés. Et puis il y a le fait qu'on est vraiment des artisans, que tous ceux qui travaillent ont constamment sous les yeux toute la chaîne, de la conception (le bureau d'étude est complètement incorporé à la fabrication tant en électronique qu'en mécanique) à l'assemblage final des machines et même à leur utilisation. En effet les cameramen et réalisateurs viennent fréquemment nous visiter, et nous obligent tous à remettre en cause la qualité de nos machines. Si d'aventure une caméra est en panne, c'est alors un caméraman qui est en panne, et ça c'est beaucoup plus triste.

Cahiers. *Mais ils viennent aussi quand ils ne sont pas en panne !*

Beauviala. Évidemment, par exemple, pendant les deux ans où Jean-Luc Godard habitait à Grenoble, il venait très souvent au labo, et c'est du fait de discussions avec lui que nous avons changé pas mal de choses dans la chaîne vidéo-paluche, et puis je te parlerai plus tard d'un autre projet que nous avons avec lui.

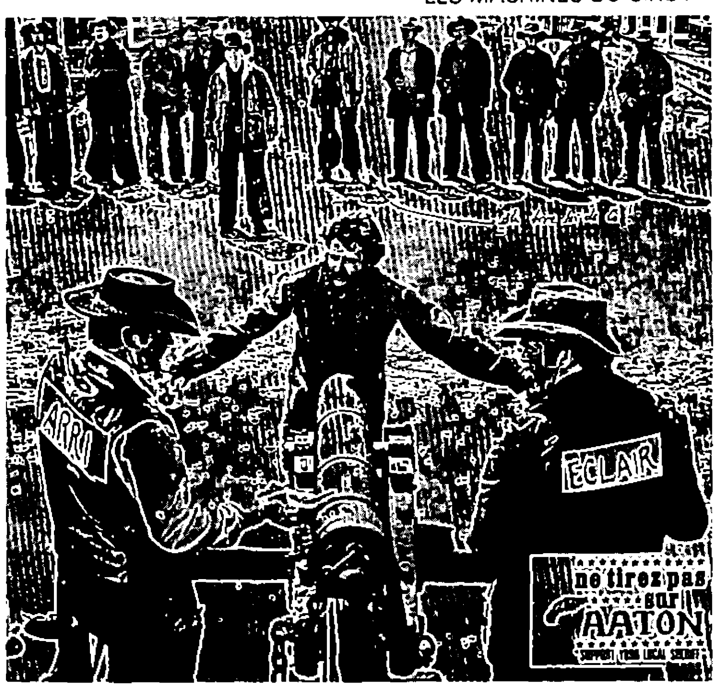
En terme de rendement de production, ce n'est pas très bien de faire venir comme ça des gens de l'extérieur, mais ça a l'avantage de permettre aux fabricatifs de parler avec les types qui se servent du matériel qu'ils font. Et ça intéresse tout le monde d'entendre ce que le caméraman dit, il fait des critiques, forcément, par définition on aime bien critiquer un matériel qu'on utilise, faire des suggestions, des modifications, et en même temps dire ce qui est bien. Et c'est très agréable, ça, de pouvoir disposer de l'information directement.

Il y a quand même un truc qui n'est pas encore au point, c'est les assemblées générales. A la demande de quelques-uns, il avait été décidé qu'on se réunirait tous trimestriellement pour débattre des problèmes généraux, notamment qu'on rende lisible les bilans qui ont l'air d'être faits pour que personne n'y comprenne rien. Mais maintenant qu'il y a 35 personnes, ça crée une espèce de, je ne sais pas... Je n'ai pas assez réfléchi pour pouvoir vous en parler de façon vraiment honnête, mais en tous cas, il y a quelque chose de pas extraordinaire.

Cahiers. *Le plus intéressant dans le fonctionnement d'Aäton, c'est que sous vos airs folkloriques et apparemment irrationnels, vous produisez un chiffre d'affaire qui a l'air important au vu des fiches épinglées sur vos plannings muraux.*

Beauviala. Oui, c'est vrai, on aura fait 200 caméras à la fin 77 et le chiffre d'affaires 78 sera de 1,2 milliards de vieux francs. C'est peut-être cet aspect contradictoire qui avait attiré Jean-Luc à Grenoble, le mélange de l'inventivité de Beauviala et du potentiel économico-collaboratif ou collaboro-éconumunicatif d'Aäton, dont il voulait faire un film : « caméra » (ou l'instant critique de la mise en fabrication). Mais le carnage du printemps 75, dont j'ai déjà parlé, a malheureusement aussi carnagé ce film.

Dans le même genre d'idée, Felix Guattari avait envie de bâtir un film de fiction à partir de la création d'Aäton, fondé sur les fantasmes sexuels liés à l'invention. Reste à savoir si cette invention de Guattari est liée à ses euh, va être suivie d'une réalisation.



Séduite par l'idée d'un film plus proche du cinéma direct, Anne Querrien est venue ici et a posé des tas de questions à tout le monde. On a discuté de tout ça, et puis on a fait après trois jours de son enquête une assemblée générale où on n'avait pas à parler des problèmes de production, de rentabilité, d'échéance... mais vraiment de cinéma. Et chacun a inventé des images, des scènes, ce qu'il aimerait montrer, comment il aimerait utiliser la caméra.

Ça c'est une chose que j'aimerais bien qu'il se passe encore, que l'ensemble des gens qui travaillent dans Aäton se retrouvent finalement discutant de l'usage des caméras, du langage du cinéma, mais je ne sais pas si ça peut se faire spontanément.

Le projet d'Anne est pour l'instant en suspens, car il se trouve que Jean Rouch, qui veut depuis longtemps faire un film à propos de Dyonisos, l'a récemment articulé autour de Aäton. J'ai très envie et en même temps peur de la réalisation de ces films. Il me semble impossible qu'ils soient tournés sans remettre en cause l'équilibre de l'entreprise.

On retombe sur les difficultés du cinéma qui mélange direct et fiction, le soi-disant vrai et le soi-disant faux. Cela nécessite de travailler patiemment et finement avec les mis-en-scène, dont la vérité – leur vérité – risque d'être détournée.

Cahiers. *Vous avez si peu de problèmes de commercialisation, que tu n'en parles jamais ?*

Beauviala. En effet, on ne s'est pas encore posé le problème parce que le bouche à oreille ayant fonctionné à plein, on a des commandes de caméra jusqu'à la fin de l'année 78. Si nous en avions la capacité de production, c'est 20 à 25 caméras par mois qu'il faudrait faire, et non pas les 15 que nous sortons présentement. Pour le moment on ne vend la caméra que dans les pays où nous connaissons des cameramen amoureux de la caméra au point de s'en faire les distributeurs.

Je dois dire que ça rend le travail commercial beaucoup plus sympathique que lorsqu'on est obligé de traiter avec des



Jean-Luc Godard et Bengli (son technicien vidéo).

gens qui considèrent les caméras comme des repasse-limaces ou des éventre-tomates. En France, c'est Albert Viguier, le pilier d'Alga Samuelson, qui se charge de répandre la bonne parole. Il y a entre lui et moi une amitié presqu'aussi vieille que l'histoire d'Aäton ; il a osé, à la vue des premiers prototypes, commander quatre caméras d'un coup, et, rare témérité mais sérieux coup de main pour nous à l'époque, en payer un tiers immédiatement. Alors qu'il connaissait parfaitement l'existence du facteur π, il avait eu la gentillesse de ne pas me saper le moral avec ça.

Ce qui montre qu'Aäton est maintenant bien lancé dans le monde du cinéma, c'est que successivement et à peu d'intervalle, Eclair puis Arriflex essaient de nous intimider en brandissant des brevets et nous menaçant de procès, ce qui fait très mauvais effet auprès de nos clients institutionnels, par exemple la BBC, TF1, SFP, la RTB, la TV suédoise. En fait, il a été extrêmement facile de montrer qu'Eclair nous opposait des brevets bidons, ce qui les a obligé à nous payer des dommages-intérêts ; pour Arri, c'est du même niveau, on ne les a pas attendus pour inventer le viseur pivotant œil droit, œil gauche à couper le beurre.

Deux mauvaises querelles en 77, c'est très bon pour l'adrénaline inventive ! Et avec tout ça, je ne vous ai pas parlé de marquage en clair, parce que là je peux dire que, instruits par l'expérience, des brevets on en a pris.

Cahiers. *Il vaudrait mieux garder ton sujet préféré pour la fin, et que tu nous racontes maintenant l'aventure de l'autre caméra Aäton, la vidéo paluche.*

Beauviala. Paluche, encore un mot qui vient du grec, $\pi\alpha\lambda\alpha s$ c'est-à-dire grand hôtel de luxe.

Cahiers. *Euh...*

Beauviala. Dans le cahier de charges initial de la caméra 16 mm était un point essentiel : incorporer un viseur vidéo qui permette d'associer, dans une seule caméra, les mérites du film i.e. définition, sensibilité, très grande dynamique photométrique et fiabilité, au mérite principal de la vidéo, qui est le contrôle instantané de ce que l'on cadre et de ce que l'on vient d'enregistrer. En vérité le contrôle tout à fait immédiat ne sert pas à grand'chose, si ce n'est pour quelques metteurs en scène d'intérieur aux jambes lourdes. Mais en revanche, pouvoir contrôler en fin de journée ce qui doit être éventuellement recommencé le lendemain est bien rassurant pour le réalisateur loin de ses bases. Il y avait aussi un motif plus éthique qui était ce que j'appelais le *cinéma proximité* à l'époque. C'était le fait que les gens, les participants à la fabrication d'un film, de direct ou de fiction, puissent intervenir au fur et à mesure plus sur un pied d'égalité avec le réalisateur qui, on le tolère mal, a souvent des comportements de... un peu trop de...

Cahiers. *De maître ?*

Beauviala. Oui, de relation de maître à ses esclaves, dont il vole l'expression sans retour.

L'expérience de l'entreprise Aäton m'a appris qu'il n'est pas bon de partager en permanence toutes les tâches ; même chose sur un tournage, parler ensuite, le soir venu, après l'événement en regardant les bandes vidéo enregistrées, c'est bien ; mais faire intervenir en permanence le miroir de la vidéo, en fait c'est illusoire, parce que ça coupe justement la transe de création. Et à la rigueur, à trop se regarder tout de suite, sans laisser le temps distancier faits et gestes, on corrige, on rogne, on ramollit l'expression jusqu'à se mettre à mentir. Donc, dès le départ, le dessin de la caméra 16 mm tenait compte de cette caméra vidéo à incorporer.

Le problème technique posé était difficile. Car rien n'existait à l'époque en fait de caméra vidéo, qui soit assez petit, assez sensible, assez défini, assez peu gourmand en énergie, assez résistant au froid et au chaud, assez stable en fonctionnement, pour pouvoir siéger dans l'espace affecté le long du magasin film, et rendre compte du cadrage et de la netteté de l'image, même image que celle vue par l'œil sur le dépoli de la caméra film.

Alors, sans nous démonter, nous avons décidé d'étudier une caméra de A à Z ; heureusement à l'université j'avais déjà eu à construire une caméra vidéo un peu spéciale. Mais il fallait une bonne dose d'inconscience industrielle pour se lancer dans l'étude et la réalisation d'une machine ayant toutes les qualités énumérées. Pour mémoire, six ans après que nous ayons montré le premier proto de cette caméra, les autres constructeurs de caméra-film qui nous ont suivis sur cette voie de la caméra portable équipée d'un viseur vidéo (Arri, Cinéma products), se contentent d'acheter des caméras Philips, dont ils prothèsent leur belle machine.

Quand nous comparons aujourd'hui les premiers modèles fabriqués et les tous derniers, c'est la nuit et le jour ; maintenant, sur des points techniques tels que la bande passante (la définition de l'image en dépend), la stabilité du niveau de noir (l'intervalle des luminations en dépend), la correction du gamma (la qualité des gammes de gris en dépend), le rapport signal sur bruit (la « propreté » de l'image en dépend), nous avons un appareil vraiment excellent, dans lequel sont installés des tubes sensibles originellement étudiés pour les caméras vidéo couleur.

Un jour, regardant la petite boîte triangulaire accrochée sur le flanc de la caméra 16, je me suis dit que sous forme tubulaire, cela ferait dans la main un très bel instrument d'investigation, sous des angles et avec une mobilité insolites. Voilà donc la paluche, caméra vidéo dont les approches et les cadrages n'étaient plus ceux de l'épaule, de la tête et des yeux, mais ceux du bras, de la main et des doigts.

Il y a eu des articles qui ont présenté ça comme une grande invention pour le langage du cinéma, mais je dois dire que ça ne m'avait pas tant impressionné. C'était une bonne idée, comme on en a en trempant sa tartine dans le cafécrème du matin.

Les premiers vrais découvreurs de la paluche furent Séverin et Vincent Blanchet qui imaginèrent la première utilisation systématique de l'instrument, alors qu'ils préparaient un spectacle au TNP avec Eysrig sur la pièce *Tabarin :* parcourant la salle, ils vidéotaient les spectateurs dans la pénombre et projetaient par un eidophore leurs têtes ahuries sur des écrans tendus sur la scène où se jouaient d'eux les acteurs. Ces expériences n'ont malheureusement pas eu les honneurs de la presse, car au dernier moment, la pièce a été annulée. La préparation de *Tabarin* par les Blanchet attirait beaucoup de vidéomanes curieux, et c'est à partir du TNP que la paluche acquit sa célébrité.

Le premier individu touché par la grâce, Jean-André Fieschi, je le vois encore jetant sur la table un tas de pièces d'or en échange d'une paluche, est aussi le premier réalisateur à avoir entièrement bâti un film sur l'usage de cet œil au bout des doigts, comme il l'appelle. Cela a donné *Les Nouveaux mystères de New York,* je me souviens avoir vu là des plans-séquence tout à fait envoûtants, tels un jardin sans sol qui dominait la Loire ou cet homme qui marche sans avancer dans une rue sans fin.

Il y a eu ensuite des films que l'I.N.A. a coproduits pour tester les vertus de cette nouvelle caméra. C'est une des vocations de l'I.N.A., cette expérimentation de tous les nouveaux moyens qui passent à l'horizon audiovisuel. Trois films en sont sortis : *Métro* de François Pain ; *Les Lilas* d'Elisabeth Kapnist et Blanchet Bros ; *B2/3/4/5,* de Suzanne Rosenberg. Ce qui est dommage, c'est que ces films, qui avaient de réelles vertus à l'état de rushes, et qui devaient ces vertus à la haute sensibilité et à la vision « décadrée » de la paluche, ont perdu fraîcheur, invention et discours, lors du montage en vidéo qui cisaille plus qu'il n'assemble. De toute façons l'albedo est le comburant de l'hyperfocale, et ce n'est pas une diode épitaxiée qui shuntera ce fractel.

A la demande des lecteurs du numéro 285, les termes techniques seront expliqués dans un prochain numéro.

Propos recueillis par Alain Bergala, Jean-Jacques Henry, Serge Toubiana et Suzanne Rosenberg.

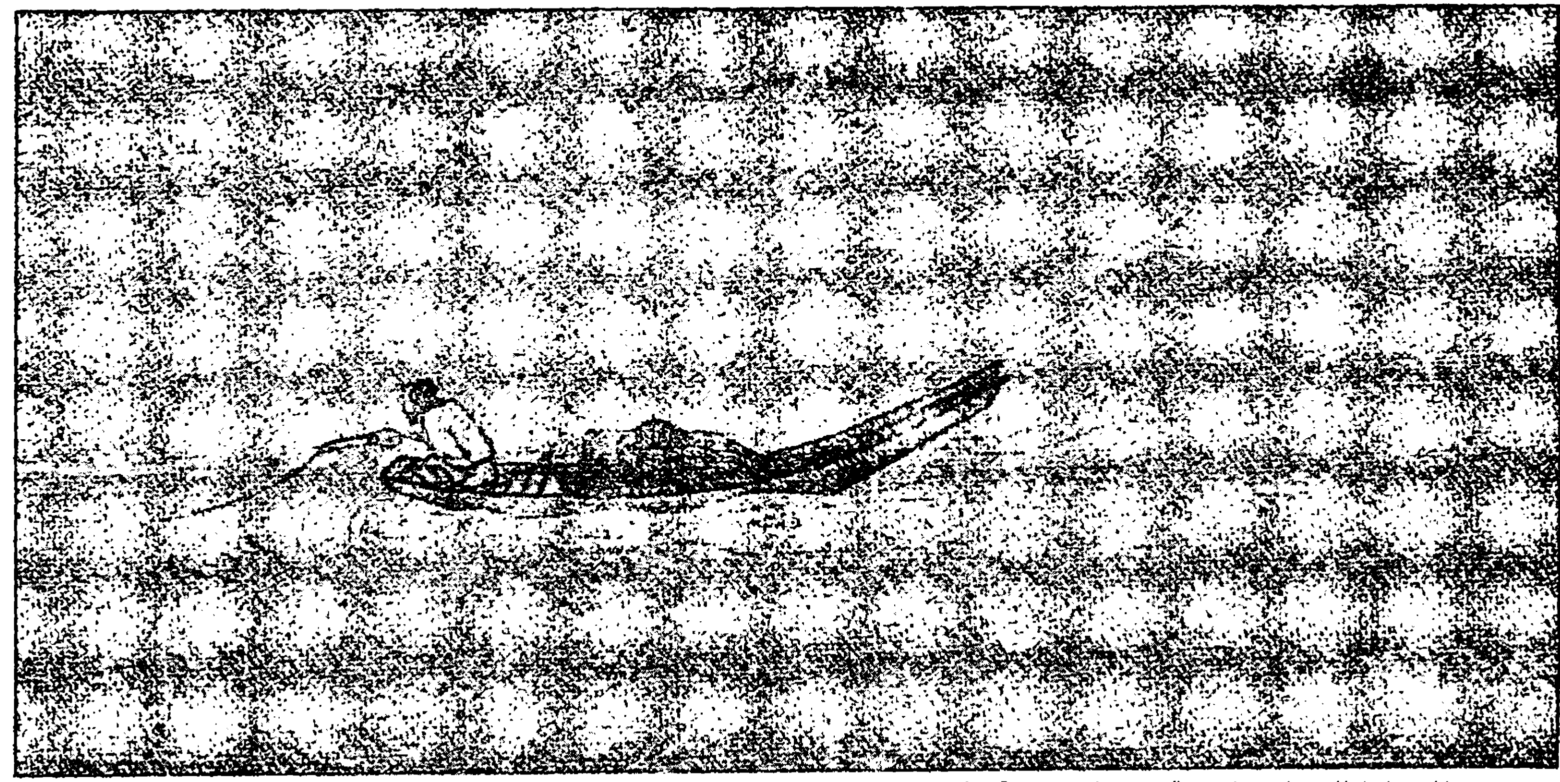

Vincent Blanchet, paluchant sa douce amie (Photo François Pain).


La paluche, instrument de rapprochement social entre Thora et Pierre (photo J.-P. B.)



AATON BASIC MOTOR





Ma Yüan, *Pêcheur solitaire* : « La feuille blanche de papier est perçue comme papier et demeure comme papier. Ce n'est qu'en remplissant le papier qu'il devient vide ».

Voyage à Tokyo

OZU YASUJIRO

PRESENTATION

Les articles qui suivent sont la première partie d'un ensemble consacré à Ozu Yasujiro dont pour la première fois en France un film – le sublime *Voyage à Tokyo* – vient de trouver une distribution commerciale. Il est d'usage en pareil cas 1) de déclarer scandaleux qu'un film vieux de 25 ans d'un cinéaste que des gens comme Rivette, Wenders, Handke, Akerman etc tiennent pour l'un des plus importants, soit montré aujourd'hui ; de citer comme contre-exemples les pays anglo-saxons, et de soupçonner à ce retard d'obscures motivations : paresse, incuriosité, chauvinisme, prudence financière ; 2) aujourd'hui que le film sort, d'aller chercher à cette distribution de non moins obscures raisons financières. Raisonnement contradictoire et chagrin. Il faut au contraire savoir gré à Pascale Dauman et à l'équipe de Pari-Film d'avoir su adjoindre à une admiration de longue date pour Ozu la force d'une obstination à le faire connaître (d'autres sorties sont prévues).

Contrairement à ce qui s'est passé pour Mizoguchi, il n'y a eu jusqu'à présent dans les *Cahiers* aucun travail d'importance sur Ozu. En 285 numéros, seulement quelques notes de Comolli, Fieschi et Moullet, et surtout les remarques judicieuses de Noël Burch sur l'importance chez lui du cadre vide, de la dialectique des deux espaces et du hors camp (*Cahiers* n° 189).

Le premier texte publié ici est un extrait du livre sur Ozu du spécialiste japonais de ce cinéaste, Sato Tadao (*L'Art de Yasujiro Ozu*, Japan Independent Film, 1966, traduction de Jean-Paul Le Pape). Il n'appelle aucun commentaire particulier.

Le second texte mérite quelque introduction. Il s'agit d'extraits du livre de Paul Schrader *Transcendantal Style in film : Ozu, Bresson, Dreyer* (University of California Press, 1972). Paul Schrader a 31 ans, il a étudié le cinéma à UCLA et fait de la recherche à l'American Film Institute. Responsable de la revue *Cinema*, il a aussi écrit dans *Film Quarterly*. Le scénario de *Yakuza* est de lui (il désapprouve la réalisation de Sydney Pollak) ainsi que celui de *Taxi Driver* (Scorsese, autre admirateur d'Ozu). Schrader vient de finir la réalisation d'un film, *Blue Collar*, dont Marcorelles nous a dit le plus grand bien.

Les lecteurs des *Cahiers* s'étonneront peut-être de voir apparaître ici une écriture, un lexique et des références (Ayfre, Bazaine, Sémolué, Wölfflin, Eliade) inhabituels à la revue. Je ne tenterai pas d'entourer ce texte de justifications, ni de remettre (ce dont personne n'a cure) Schrader « sur ses pieds », ni de pratiquer la dite « lecture symptômale ». Tant mieux si certains, pour s'en réjouir ou s'en indigner, trouvent ce texte idéaliste et chrétien. Tant mieux si les lacaniens voient dans le demi-sourire éternellement apposé sur les visages des personnages d'Ozu (noté par Schrader) l'indice de la bêtise angélique qu'il y a à nager dans le signifiant, et, dans les fameuses « codas », l'entre-deux signifiants où vient vaciller le sujet du spectacle. Tant mieux si les deleuziens retiennent l'aspect Zen, la part faite à l'identité de la forme et du vide et traduisent la Transcendance schraderienne en... *plan d'immanence*. L'important est ce que Schrader, par son approche, fait résonner en nous des films d'Ozu. Je dirai que sa méthode me paraît être l'une des rares à tenter de rendre compte en d'autres termes que négatifs et rabat-joie des opérations généralement attribuées au cinéaste : raréfaction, fixité, répétition, ascèse, élagage, dénuement, monotonie, etc., et à les envisager en termes d'effets positifs. En particulier, Schrader cerne au plus près le noyau de difficultés où bute la critique sur Ozu, ce qu'il faut bien appeler son mystère : une écriture du quotidien (la plus absolue qui soit peut-être au cinéma) totalement non naturaliste, non expressionniste et non réaliste, un « comme la vie même » qui soit en même temps, par sa puissance abstraite et impersonnelle, tout autre chose que la vie, et finisse par faire de ses « personnages » tout autre chose que des individus vivants. Qu'est-ce qu'un quotidien qui ne relèverait pas d'une approche réaliste, et qui se situerait en-deçà de la monotonie au jour le jour et des accidents qui font couple avec elle? Peut-être l'effrayante monotonie, l'interminable monodie et le danger de ce *quelconque* que Blanchot, citant Laforgue, appelle « l'éternullité » du quotidien. J'y reviendrai.

La première partie de l'ensemble Schrader comprend des extraits du début de son chapitre sur Ozu. La seconde (*Au-delà de la culture Zen : le style transcendantal*) est la traduction intégrale de sa fin. Résumé et traduction sont de Dominique Villain. Nous remercions Paul Schrader et Ernest Callenbach de nous avoir autorisés à reproduire ces textes.

JEAN NARBONI

L'ART DE OZU YASUJIRO

PAR SATO TADAO

Le metteur en scène Ozu Yasujiro a su manifester – avec une très grande rigueur et ceci dans la quasi-totalité de ses films – un style de mise en scène singulier, aux caractéristiques tout à fait saillantes. Il n'est pas nécessaire de rappeler qu'on trouve chez les grands metteurs en scène un style qui leur est propre, mais il est rare de rencontrer un cinéaste au style aussi personnel qu'Ozu Yasujiro. Quelqu'un d'un peu familier des films d'Ozu, s'il voit un de ceux-ci sans savoir qu'il est de lui et sans en connaître le titre, peut deviner aisément et affirmer : « Ça, c'est un film d'Ozu ».

Dans les films d'Ozu, tout d'abord, il n'y a presque pas de mouvements de caméra. Et, pour ce qui est de son emplacement, elle n'est jamais située à une hauteur supérieure à quelques dizaines de centimètres du plancher ou du sol. Il n'arrive jamais qu'elle soit installée à plus d'un mètre au-dessus de ce plancher ou de ce sol. Qu'il s'agisse d'acteurs, de voitures ou d'autres moyens de transport, quelles que soient les choses filmées, jamais Ozu ne pratique de mouvements violents. Ou bien les êtres et les choses sont immobiles, ou bien ils se déplacent lentement et avec délicatesse. Quand les personnages marchent dans une rue, il arrive – exceptionnellement – que la caméra se déplace en même temps qu'eux, mais même dans les cas où cela a lieu, tout est choisi dans le cadre pour que l'arrière-plan ne subisse pas de grandes modifications, et comme l'attitude des acteurs, les rapports de leurs places et la cadence de leurs pas demeurent très minutieusement uniformisés, on en retire l'impression que l'image du film est immobile, bien qu'il y ait un déplacement de caméra.

D'autre part, quand Ozu filme les acteurs, il n'utilise jamais de gros plan ni de plans d'ensemble extrêmes, il fixe sa caméra de façon à prendre seulement des vues stables et équilibrées : ou bien les acteurs sont coupés au niveau de la poitrine, ou bien leur corps est filmé tout entier. Les emplacements des acteurs par rapport à la caméra étant eux-même réglés de cette façon : ou bien ils sont face à elle, ou bien ils sont de profil. Quand les acteurs échangent un dialogue, Ozu les fait presque toujours parler face à la caméra. Un personnage assis de profil, quand il se met à parler, tournera à coup sûr son visage vers la caméra. Quand plus de deux personnages sont dans un même plan, il arrive très souvent qu'ils soient assis dans des postures à peu près identiques, et qu'ils regardent dans une même direction. Bref, ce sont des figures similaires.

En outre, il n'y a pas de changements excessifs dans l'expression des acteurs, ils gardent très souvent des sourires à peine perceptibles tout en demeurant graves : les acteurs, avec ce jeu très nuancé, tiennent une conversation d'un ton absolument égal, la ponctuant de signes d'assentiment de la tête, et de courtes interjections : « Aa » ou « Oune ».

Pour lier les plans, Ozu n'utilise presque jamais la surimpression ni le fondu, tous les plans sont montés cut. Pour les changements de séquences, presque toujours il filme des plans ou n'apparaissent que des paysages japonais, et qui, intercalés ainsi, jouent comme plans de transition. Il y a beaucoup de règles de ce genre propres aux films d'Ozu. Même s'il arrive – rarement d'ailleurs – qu'il y ait des exceptions, ces règles restent valables, sauf dans ses toutes premières œuvres.

Quel est le but de ce formalisme extrême ? Si l'on me permet de m'exprimer simplement et d'une façon tranchée, je dirai que le but d'un tel formalisme est de composer, par l'intermédiaire du cinéma, de parfaites natures mortes. Il est d'obtenir l'ambiance et les figures les plus stables qu'on puisse imaginer pour chacun des plans, puis de les lier entre eux – malgré la tension extrême qu'ils recèlent – de la façon la plus sereine.

Pourtant, il va de soi que le cinéma, essentiellement, n'est pas fait pour représenter des natures mortes. C'est même le contraire, et l'on a dit maintes et maintes fois que le cinéma était l'art du mouvement. Les films d'Ozu, niant les compositions dynamiques et les mouvements pouvant heurter l'œil, ne peuvent certainement pas s'en tenir à n'être que de froides figures géométriques, ils ne peuvent pas non plus n'être qu'une succession d'images immobiles. Le résultat de cette raréfaction extrême du dynamisme et des mouvements – malgré cette raréfaction, il y a quand même mouvement –, c'est que les gens qui remarquent la minutie des mouvements concentrent leur attention, et finissent par observer avec la plus grande précision la délicatesse de ces mou-

vements, en retenant leur souffle. Naturellement, ce n'est pas là quelque chose qui est à la portée de n'importe qui. Comme on peut le constater avec les westerns et les *chambaras* (1), les films qui comportent de violents mouvements de grande envergure - même quand leur contenu est vide-, n'ennuient pas les spectateurs. Mais pour ce qui est des films pauvres en mouvements, si une beauté intense et un sens profonds ne sont pas liés à ces mouvements imperceptibles, le spectateur s'ennuie immédiatement. Quand il s'agit d'une unique beauté de surface, le spectateur finit par s'endormir doucement et ne peut pas supporter de regarder les films pendant une heure ou deux.

1) Films de samourai.

La beauté qui retient l'attention du spectateur est celle dans laquelle gît un sens profond. Si Ozu a pu, pendant trente ans, continuer à faire des films au style si caractéristique, c'est qu'ils ont captivé l'attention du spectateur par une beauté profonde, une beauté du sens. Ozu a réussi à ériger cette pauvreté de mouvements en méthode, parvenant à faire se concentrer l'attention des spectateurs sur des mouvements délicats chargés de sens, qui les font s'éveiller à cette beauté.

Ozu, pendant toute sa vie, n'a fait que des « home-drama ». (2). Une des choses qui rend le style d'Ozu facile à repérer est ce fait, et que les mêmes acteurs, des séquences communes, des plans et des paysages semblables se retrouvent dans ses divers films. Les home-drama étaient le genre le plus approprié à cet enfermement d'un sens profond et délicat dans des mouvements sereins et imperceptibles. Dans les familles où règne le bon sens, même s'il existe de graves problèmes, ceux-ci ne s'expriment pas avec des mots, des actes, des comportements violents. Il est fréquent que les discordes se règlent dans des échanges de paroles et des jeux de physionomies étranges, presqu'insaisissables, et pour ainsi dire intérieurement. Le fait qu'un léger changement de ton ou d'expression ait un sens profond est une caractéristique des gens qui, sans dire un seul mot, se comprennent, et c'est d'autant plus caractéristique des gens d'une même famille.

2) Drame familial, peignant la vie et les problèmes d'une famille. A la télévision, ce genre de films abonde. Il est d'ailleurs probable qu'Ozu soit le créateur de ce genre. *(En anglais dans le texte).*

En vérité, Ozu, quand il était jeune, a réalisé des jidaigeki (3), des comédies, des films traitant de la jeunesse sportive, des drames amoureux. Lui qui, depuis l'école secondaire, était un passionné de films américains, semble avoir essayé toutes sortes de techniques propres à ce cinéma qu'il jugeait remarquable. Il a même réalisé des « suspense drama » tout à fait semblables à leurs homologues américains. Mais ces films peuvent difficilement être classés parmi les chef d'œuvre d'Ozu. Leurs sujets n'ont pas pu faire éclore pleinement son talent, ce don qui consiste à doter d'un maximum de sens un minimum de mouvements.

3) Jidaigeki : drames d'époque.

Dans toutes les œuvres d'Ozu, forme et fond constituent une unité indissociable. En général, on estime que dans un film le fond détermine la forme. Et par conséquent, il serait dans l'ordre des choses de penser que dans le cas des films d'Ozu aussi, le contenu des film, centré sur des « home-drama », entraîne cette forme particulière génératrice d'une tension paisible. Mais, pour ma part, j'ai tendance à penser l'inverse. C'est-à-dire ceci : Ozu n'avait-il pas, tout d'abord, un attachement profond pour une forme (une composition minutieuse maintenant constamment une tension paisible) et n'a-t-il pas ensuite choisi le « home-drama » comme genre présentant le contenu le plus approprié à cette forme ? La forme et le contenu s'influençant réciproquement, la question de savoir si celui-ci est antérieur à celle-là ou l'inverse rapelle le problème de la poule et de l'œuf, lequel n'a pas de sens.

Si je vais jusqu'à dire cela, c'est que l'attachement à la forme dans les films d'Ozu est radical. Mais, chose très surprenante, cet attachement à la forme est tel que le film acquiert un cours naturel qui fait penser que le contenu (c'est-à-dire le « home-drama ») engendre naturellement cette forme créatrice de la tension paisible.

Tokyo Monogatari (Voyage à Tokyo), parmi les nombreux chefs-d'œuvre d'Ozu de ce genre, est le film où le degré de perfection est le plus haut, c'est même son plus grand chef-d'œuvre, le plus représentatif d'Ozu. C'est un film qui a pour sujet les rapports familiaux les plus ordinaires qui soient dans le Japon moderne, décrits par le menu, la vie quotidienne d'une famille. Le caractère, les actes et les paroles des personnages sont tout à fait banaux, ni particulièrement remarquables, ni particulièrement mauvais. Certes, il y a le voyage à Tokyo du grand'père et de la grand'mère et la mort de la grand'mère, mais comme ce sont des événements survenant dans n'importe quelle famille, on ne peut les caractériser comme exceptionnellement dramatiques. Mais ce chef-d'œuvre, qui ne comporte que des événements d'une grande banalité, produit une impression profondément dramatique. Et ceci parce que le film, juxtaposant des événements quotidiens ordinaires soulève, au delà et à travers eux, le problème grave, le problème éternel de la rupture des liens entre parents et enfants. Sur le ton le plus paisible qui soit, ce film traite de relations humaines qui sont, en fait, de la plus haute gravité. Celles-ci constituent le contenu le plus approprié qui soit à la technique particulière d'Ozu , technique consistant à maintenir constamment une tension et ceci par l'intermédiaire d'images au plus haut point sereines.

(Traduit du japonais par Jean-Paul Le Pape)

OZU ET LE ZEN

(EXTRAITS DU LIVRE DE PAUL SCHRADER)

Ces derniers temps, on a vu se développer au cinéma un style dont différents artistes dans différentes cultures ont usé pour exprimer le Sacré : le style transcendantal. De même que les découvertes des anthropologues du début du siècle ont permis de mettre en évidence que des artisans, dans des cultures qui n'avaient rien de commun, avaient trouvé des moyens semblables pour exprimer des émotions semblables, de même au cinéma des cinéastes qui ne se connaissaient pas ont créé le style transcendantal.

Les films d'Ozu sont exemplaires, en Orient, du style transcendantal. Ce style y est naturel et a rencontré un grand succès public, en grande partie grâce à la culture japonaise elle-même. L'art oriental en général, l'art Zen en particulier aspirent au Transcendant, ils ne font pas de distinction entre le sacré et le profane.

Donald Richie, dans sa classification des cinéastes japonais, a placé Kurosawa à l'extrême-gauche (le moderne) et Ozu à l'extrême-droite (le traditionnel). Ozu fut en effet tout à fait conservateur dans le choix de ses sujets et dans ses techniques (il fut l'un des derniers réalisateurs japonais à utiliser le son et la couleur).

Auteur de 54 films en 35 ans, il a d'abord filmé les sujets romantiques et sociaux demandés par ses producteurs, puis, après la deuxième Guerre Mondiale, il s'est spécialisé dans le genre *shomin* qui traite de la vie du prolétariat et de la petite bourgeoise, des rapports au sein de la famille. A l'intérieur de ce genre il a surtout porté son attention sur certaines formes de conflits, conflits qui n'ont rien de dramatique au sens occidental du terme. *« Les films aux intrigues cousues de fil blanc m'ennuient maintenant »*, a-t-il dit à Richie. *« Bien sûr un film doit avoir une structure ou bien ce n'est pas un film, mais je trouve qu'un film n'est pas bon s'il comporte trop de drame ou d'action ».*

Ozu est célèbre pour avoir filmé dans plusieurs films la même situation de conflit familial, travaillant avec les mêmes techniciens (le directeur de la photo Yushun Atsuta, le scénariste Kogo Noda) et les mêmes acteurs qui, de film en film jouaient à de légères variantes près les mêmes personnages, avec cet air de certitude stoïque qui vient de l'habitude de répéter les mêmes rôles et d'éprouver les mêmes émotions. Ozu choisissait ses acteurs pour leurs qualités « essentielles » : *« Dans la distribution il n'est pas question de l'habileté ou non d'un acteur, mais de ce qu'il est... »* Il utilisait aussi les mêmes techniques : caméra au niveau d'une personne assise à la manière traditionnelle sur le *tatami*, peu de mouvements d'appareil, la seule ponctuation filmique étant un montage ni court ni métaphorique, mais serein, rythmant une succession d'événements. La répétition est préférée à la variété. C'est un rituel.

On peut définir Ozu par ses refus, par ce qu'il faisait de moins en moins au fil de sa vie. De film en film il a éliminé : les gros plans expressifs de visages, les gestes destinés à représenter une émotion évidente (comme celui de jeter son mouchoir de dégoût par exemple), les raccords dans le mouvement, les clair-obscurs, les plans courts, les scènes de comédie légère. Le but de cet article n'est cependant pas de marquer ce qui a été éliminé mais bien ce qui demeure, son style, qu'on peut qualifier de *transcendantal.*

Dans un alphabet artistique Zen la même lettre n'est jamais répétée exactement dans une œuvre. Une différence, même infime, est toujours insérée entre deux choses qui peuvent paraître identiques. Ainsi Ozu, alors que c'est tout à fait possible au cinéma, refuse l'identité photographique. Quand il répète la même lettre de son alphabet filmique, par exemple un plan de Chishu Ryu descendant la rue devant sa maison, Ozu filme chaque lettre/plan séparément.

Le rituel dans l'art oriental n'est pas structuré autour d'un seul événement cathartique (comme l'aveuglement d'Oedipe par exemple) mais c'est un cycle, avec une montée et une chute, qui révèle l'unité de l'homme et de la nature. Un certain type de paragraphes d'Ozu se répète au sein d'un film d'Ozu et un certain type de films d'Ozu se répète au sein de la carrière d'Ozu. Le rituel n'est pas séparé de la forme qui n'est pas séparée du contenu.

Dans les films d'Ozu, comme dans tout art traditionnel en Orient, la forme elle-même est le rituel qui crée le présent éternel *(ekaksana)*, donne poids au vide *(mu)* et rend possible l'évocation du *furyu*. Furyu : les quatre dispositions de base du Zen, intraduisible : *sabi :* solitude, calme ; *wabi :* tristesse ordinaire ; *aware :* tristesse plus intense, nostalgie liée à l'automne ; *jugen :* suggestion d'un inconnu inatteignable. Quoique chacun des modes du *furyu* soit présent dans ses films, Ozu est principalement l'artiste du *mono no aware*.

Le conflit principal dans les films d'Ozu n'est ni psychologique, ni politique, ni domestique, il est, faute d'un meilleur terme, « environnemental ». Que les personnes âgées ne puissent communiquer avec les jeunes, les parents avec les enfants, les artistes avec les employés de bureau, tout cela est une dimension du problème de la communication du Japonais d'aujourd'hui avec son environnement. Dans une scène

d'ivresse un personnage d'*Automne tardif* dit : « *Ce sont les gens qui compliquent la vie ; la vie, elle, est très simple.* » Comment l'homme peut-il compliquer la vie, le poisson compliquer l'eau ? C'est pour Ozu la menace de la modernisation qui plane sur l'Unité traditionnelle ; quand cette Unité vacille, ce sont toutes les structures – de la famille, du travail – qui s'effondrent. Même si Ozu a dit qu'il éprouvait plus de sympathie pour les personnes âgées que pour les jeunes, il met en fait l'accent sur l'unité plus que sur la désunion, sur l'*aware* plus que sur le conflit.

Les plans finaux des films d'Ozu, comme les codas, sont des réaffirmations de la nature. Ils peuvent montrer quelque chose d'aussi traditionnel qu'une montagne ou inclure des éléments contemporains comme un bateau sur un fleuve ou une cheminée. Ozu n'élimine pas le conflit qui existe entre l'homme et la nature, on peut dire qu'il le transcende.

L'art et la culture Zen ne sont pas les seules influences qui ont marqué Ozu. On peut trouver des précédents à ses techniques dans les comédies du cinéma japonais muet (répétitions de mouvements). Quant à ses plans fixes, Ozu a un jour déclaré qu'ils étaient dûs au fait qu'on ne pouvait se servir d'une dolly quand on filme si bas. Et bien sûr sa personnalité a également joué un rôle dans son cinéma. Mais dans l'ensemble les méthodes d'Ozu sont tellement semblables à celles du Zen traditionnel que l'influence ne peut pas être niée. Sa personnalité, comme celle de ses personnages, fusionne avec le sens du *mono no aware* et – aboutissement ultime de l'art Zen – on ne peut plus les distinguer.

I. OZU ET SA PERSONNALITÉ.

Les dilemmes et résolutions de ses films sont bien sûr également ceux de sa vie. Ozu ne s'est jamais marié et a vécu avec sa mère. L'âge des personnages principaux de ses films correspond au sien, ils vieillissent en même temps que lui. Les expériences de sa vie ne sont toutefois pas toutes représentées dans ses films (il fut aussi sergent dans l'armée, journaliste...)

Plutôt que de s'interroger sur ces ressemblances il semble préférable de poser la question autrement : dans quelle mesure la personnalité d'Ozu était-elle unique ou représentative de la culture Zen ? A-t-il renoncé à sa personnalité, à la manière des artistes orientaux traditionnels, ou ses films sont-ils le fait d'une expression personnelle ? Il est possible de répondre que la culture Zen imprègne la personnalité mais que personnalité et culture Zen sont toutes deux imprégnées par une réalité transcendante. Dans les films d'Ozu il semble que sa personnalité était liée à la culture Zen, elle-même liée à une réalité transcendantale, comme le poisson qui mange le poisson...

L'interprétation personnalisante des films d'Ozu a été encouragée par des circonstances trompeuses : il se trouve que nous savons sur Ozu plus de choses que sur un artiste traditionnel plus ancien et qu'à la différence d'un poète ou d'un peintre Zen, il a eu à composer avec une matière vivante. En fait les personnages qui s'émeuvent à l'écran ne sont pas plus représentatifs du cinéaste qu'un plan dans l'un de ses films de train ou de building. Chaque personne, chaque émotion fait partie d'une forme plus ample qui n'est pas du tout une expérience mais une expression, non pas d'ailleurs l'expression d'une expérience individuelle ou culturelle de la transcendance mais une expression du Transcendant lui-même.

Les acteurs d'Ozu racontent qu'il les forçait à refaire la même scène 20 ou 30 fois de suite avant de la tourner, afin d'éliminer toute nuance, toute subtilité, au profit de gestes d'automates.

II. AU-DELA DE LA PERSONNALITE : OZU ET LA CULTURE ZEN.

Le Zen est la quintessence de l'art traditionnel japonais qu'Ozu a cherché à introduire au cinéma. La façon dont le Zen a réussi à prédominer dans certains arts – la peinture, le jardin, la cérémonie du thé, la poésie, le tir à l'arc, le Nô, le Judo – et ces arts eux-mêmes, sont des précédents aux films d'Ozu. Tom Milne a pu écrire par exemple que les films d'Ozu sont structurés comme le haiku.

Le principe de base du Zen, *mu*, est le concept de vide, de négation, de vacance. *Mu* est le caractère utilisé par exemple pour les espaces entre les branches d'un bouquet de fleurs, le Vide est partie intégrante de la forme. Comme les artistes traditionnels, Ozu met en scène des silences et des vides. On peut également repérer dans ses films un vestige du style du XIIIe siècle : dans les peintures l'espace est vide sauf dans un coin où, par exemple, un simple bateau de pêche donne sa signification à l'ensemble. Mais surtout le *mu* s'exprime dans les « codas » d'Ozu. Ses films sont structurés entre l'action et le vide, entre l'intérieur et l'extérieur, entre la scène et la coda. Le décor peut varier mais l'histoire avance toujours par des conversations qui se déroulent en intérieurs, discussions qui font contraste avec les « codas » : scènes extérieures de la vie japonaise, rues vides, train ou bateau qui passe, lac ou montagne au loin. Dans l'art Zen le sens du présent étiré à l'infini n'est jamais aussi fort que dans l'art du thé *(cha-no-yu)*. Au XVIe siècle il y avait cent règles pour le *cha-no-yu*, depuis les sujets de conversation jusqu'à l'épaisseur de la laque du plateau. Loin d'occuper l'esprit, ces règles le libéraient, le rendaient capable de ne penser à rien, d'être éternel. De même, les films d'Ozu décrivent le « présent sans but, auto-suffisant, éternel » *(ekaksana)*. La couleur, la matière de la théière déterminent le sujet de la conversation pendant la cérémonie du thé, le décor dans lequel se trouvent les personnages d'Ozu aussi. Dans les deux cas ces règles ne sont pas inflexibles, elles sont le produit de ce que le Zen appelle « accident contrôlé ».

Dans la peinture Zen le rituel technique se transforma en un alphabet de coups de pinceau représentant des objets, qu'on apprenait par cœur. De la même façon, on peut parler de l'alphabet d'Ozu, ensemble de plans déterminés d'avance dont il ne s'écartait jamais. Par exemple : un étendage de linge au premier plan et un train qui passe au loin expriment le sentiment de la permanence au sein du transitoire *(mono no aware)*. Dans l'art oriental traditionnel on pratiquait cela jusqu'à la perfection. Un artiste passait sa vie à perfectionner certains coups de pinceau, peignant et repeignant la même scène. Ozu chercha lui aussi cette perfection. La carrière d'un peintre Zen pouvait avoir pour résultat ultime une peinture unique, de même Ozu a-t-il finalement accompli un film unique.

AU DELA DE LA CULTURE ZEN

PAR PAUL SCHRADER

Ozu introduisit les valeurs de l'art Zen dans le cinéma et il utilisa dans son travail un certain nombre d'éléments qui n'étaient pas nécessairement limités à la culture japonaise, mais qu'on peut également trouver en France, au Danemark, en Italie, aux Etats-Unis et partout où des artistes essaient d'exprimer le Transcendant au cinéma. Ce sont les qualités habituelles du style transcendantal, et elles prennent la forme de trois phases successives. Ce paragraphe tentera de dégager ces phases dans les films d'Ozu. Le chapitre suivant, sur Bresson, traitera de leurs parties constituantes et plus précisément des effets possibles sur le spectateur. On ne peut analyser le style transcendantal du point de vue d'une seule culture (par exemple la culture Zen), sinon il apparaîtrait comme le produit exclusif de cette culture. Il faut étudier les phases de ce style telles qu'elles sont utilisées par différents artistes appartenant à différentes cultures pour s'assurer de ses qualités vraiment universelles. On peut extraire le style transcendantal de la culture Zen, mais l'épreuve de son universalité reposera sur son utilisation ailleurs.

Le désir d'Ozu, de Bresson, et à un degré moindre de Dreyer et d'autres cinéastes, d'exprimer la « connaissance » idéale ou extatique (ces termes ne sont pas synonymes mais également transcendants) est formalisée dans la triade du style transcendantal et ce n'est peut-être pas un hasard si ces phases correspondent à l'aphorisme Zen classique : *« Quand j'ai commencé à étudier le zen, les montagnes étaient des montagnes; quand j'ai cru comprendre le zen, les montagnes n'étaient pas des montagnes, mais quand je suis parvenu à une pleine connaissance du zen, les montagnes étaient redevenues des montagnes »*.

Les phases du styles transcendantal sont :

1. Le quotidien

Le *quotidien*, selon l'expression de Jean Bazaine citée par Ayfre(1) : Une représentation méticuleuse des lieux communs, mornes, banaux, de la vie quotidienne.

Autrefois, une telle approche eût été qualifié de « réalisme », mais il s'agit plus exactement d'une stylisation. Le désir de dépouiller la vie de toute expression dépasse souvent la vie au jour le jour, qui comporte, en fait, des moments de drame véritable et de mélodrame. Etant donné un choix d'inflexions, la préférence ira au monotone; étant donné un choix de sons, la préférence ira au silence, étant donné un choix d'actions, la préférence ira à la sérénité – ce n'est pas une question de « réalité ». La raison pour laquelle un artiste transcendantal au cinéma (medium « réaliste ») choisit une telle représentation de la vie est évidente : elle prépare la réalité à l'irruption du Transcendant, tout à fait comme « cha-no-yu » prépare la cérémonie du thé pour chacune des dispositions du « furyu ». Le quotidien célèbre le seuil vide de l'existence, ces événement banaux qui séparent les vivants des morts, le physique du matériel, ces événements que tant de gens identifient à la vie elle-même.

Le quotidien, méticuleusement, élève la marionnette de la réalité au jour le jour (l'illusion que la montagne est seulement une montagne *matériellement)* pour qu'elle puisse être renversée ensuite.

Beaucoup d'artistes ont utilisé le « réalisme » comme un point de départ pour d'autres interprétations de la vie, recouvrant de fantastique, de folklore, d'expressionnisme un contexte apparemment réaliste... Poussée à l'extrême, cette tendance à créer une réalité défigurable a pour résultat le quotidien. La plupart de ces « réalités » artificielles sont combinées avec des « ouvertures » que le cinéaste peut ensuite introduire commodément dans le film. Par exemple, le « réalisme » sinistre de *Los Olvidados* de Buñuel étant émaillé d'émotions vives, il n'est pas surprenant que plus tard dans le film ces émotions franchissent le seuil du fantastique. Ceci non pas pour incriminer Buñuel, mais seulement pour montrer que son « réalisme » pré-fantastique n'est pas le quotidien. Le quotidien tente de boucher toutes ces échappées; il rejette toutes les interprétations partiales de la réalité, et même les techniques « réalistes » classiques comme la typification, la multiplicité des angles de prise de vues, les effets sonores révélateurs. Dans le quotidien, rien n'est expressif, tout est froideur.

1. Amédée Ayfre : *Cinéma et Transcendance*, in Henri Agel et Amédée Ayfre, Le Cinéma et le sacré (Editions du Cerf, 1961) P. 154.



Un après-midi d'automne

Chez Ozu, la stylisation est presque complète. Chaque plan est tourné avec la caméra à la même hauteur, chaque composition est statique, chaque conversation monotone, chaque expression de visage affable, chaque coupe nette et prévisible. Aucune action n'est destinée à en commenter une autre, aucun événement ne mène inexorablement au suivant. Les points forts du drame conventionnel – le début et la fin – sont négligés. L'action survient habituellement au milieu d'une scène; un décor est posé, on attend que quelque chose arrive, une conversation a lieu, un ou deux mots semblent prendre de l'importance, mais la conversation les emporte, la discussion se perd sans jamais se conclure, les gens sortent et le plan s'achemine vers sa fin. En mettant l'action au second plan (Bresson utilise cette technique même quand il s'agit d'une chose aussi simple qu'ouvrir une porte; chez Boetticher elle informe toute l'histoire), celle-ci est privée de sa signification cathartique, placée dans le « flux » de la vie, et à nouveau stylisée. Chaque aspect de la mise en scène d'Ozu – scénario, jeu, caméra, son – est délimité par le quotidien, et les techniques exactes de cette délimitation, quoique peut-être déjà apparentes, seront analysées en rapport avec l'utilisation du quotidien par Bresson.

Si le quotidien était une fin en soi, il serait plus un style qu'une phase à l'intérieur d'un style. Alors l'artiste du quotidien verrait la vie comme une chose privée de signification, d'expression, de dramatisation ou de catharsis, comme dans les premiers films de Warhol. Mais en tant que partie du style transcendantal, le quotidien est nettement un prélude au moment de la rédemption, où la réalité quotidienne est transcendée.

2. La disparité

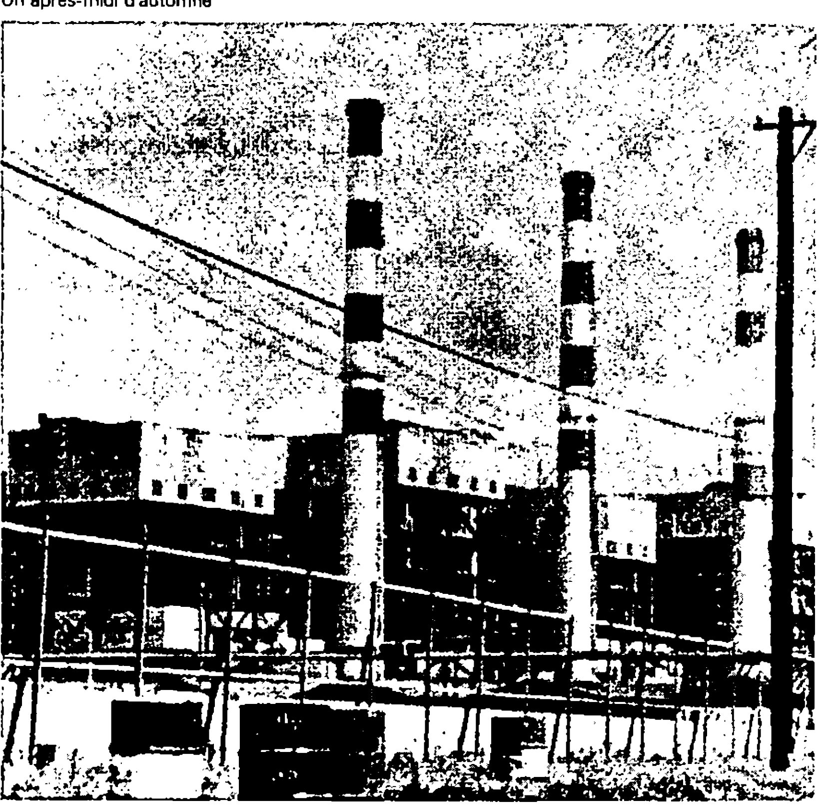
La disparité : une discordance réelle ou potentielle entre l'homme et son environnement, qui culmine dans une action décisive : ce que Jean Sémolué appelle un « moment décisif », dans une analyse des films de Bresson(2).

2. Jean Sémolué : *Les personnages de Robert Bresson, Cahiers du Cinéma,* 13 (Octobre 1957), p. 12.

Cette disparité est une fissure grandissante dans la morne surface de la réalité quotidienne, et si on se limitait au triangle de Fretag, on pourrait la décrire comme un élément incitateur. Cette phase jette un doute sur le quotidien non-émotionnel; le spectateur soupçonne qu'il pourrait y avoir dans la vie autre chose que l'existence au jour le jour, que la montagne n'est en fait peut-être pas une montagne. Cela crée chez lui une réaction schizoïde; la première phase niait ses émotions, lui disait qu'elles n'avaient aucune utilité, et voilà qu'au cours de la deuxième phase il commence à sentir que tout ne va pas pour le mieux dans ce monde banal. Il est en attente; il cherche un sens, celui par exemple de ses sentiments, et du rôle qu'ils jouent.

Voyage à Tokyo

Un après-midi d'automne



Ozu Yasujiro



La disparité est causée par l'insertion de ce que Ayfre appelle la « densité humaine » dans le froid contexte du quotidien. *« L'illusion de la réalité des valeurs transcendantales dépend de la présence d'un minimum de réalité des valeurs humaines »*, écrit-il. *Le « fabuleux », pour être autre chose qu'une allégorie abstraite ou une jonglerie sans signification, requiert la densité humaine*(3). Dans les films de style transcendantal, il y a, lors de cette étape, un inexplicable débordement de sentiments humains, qui ne trouvent plus de réceptacle adéquat. Cette irrépressible compassion semble *sui generis*, elle survient soudainement, sans qu'on s'y attende, et ne provient pas de l'environnement observé empiriquement.

3. Ayfre, p. 165.

Si un être humain peut avoir, au sein d'un contexte insensible, des sentiments vrais et tendres, alors il y a nécessairement une disparité entre l'homme et ce contexte. Si l'environnement est insensible, d'où viennent les sentiments humains ?

Si on l'examine de plus près toutefois, cette densité humaine est en réalité une densité spirituelle. Cette compassion infinie va plus loin que ce que n'importe quel être humain peut supporter, plus loin que ce que n'importe quel être humain peut recevoir. Cette compassion est marquée par la gravité et la souffrance; c'est une extension de l'angoisse sacrée. Une compassion à ce point irrépressible ne peut provenir de l'environnement froid ou de l'instinct humain, mais seulement de l'approche de la cause transcendantale de l'être. C'est une émotion totalement atopique, un fardeau plutôt qu'un outil au sein d'un environnement insensible. « La fissure grandissante dans la morne surface de la réalité quotidienne » devient rupture manifeste, et finalement, au moment décisif de l'action, il se produit une explosion d'émotion spirituelle totalement inexplicable dans le cadre du quotidien.

Pendant la disparité, le spectateur observe la mort des expériences et des sentiments humains sur l'écran; il n'y a pas d'expression du Transcendant. A la place, il y a seulement une tension entièrement non résolue entre un maximum d'expression humaine et une non-expression. La disparité étend la schizophrénie spirituelle – ce sens aigu de deux mondes s'opposant – au spectateur.

Une disparité potentielle entre l'homme et la nature sous-tend les films d'Ozu. Il suggère que le flux de l'homme et celui de la nature sont plutôt séparés qu'unifiés, ce qui, dans le contexte de sa structure traditionnelle, crée à coup sûr une réaction schizoïde. Cette disparité devient évidente lorsqu'Ozu insère des *coda* semblables après des scènes de famille opposées. Un plan de montagne enneigée inséré après une discussion entre plusieurs membre d'une famille suggère manifestement l'unité à laquelle ils aspirent, mais le même plan venant après une querelle parent-enfant suggère que l'unité traditionnelle a peut-être peu de signification à l'intérieur de la structure familiale d'après-guerre. Les *coda* peuvent être non seulement une affirmation de l'unité de l'homme et de la nature, mais aussi un commentaire subtil sur son absence.

Le plus souvent, la disparité dans les films d'Ozu est communiquée par le biais d'une étrange densité humaine, qui semble désaccordée à l'environnement observé de façon clinique, densité qui, au moment de l'action décisive, revèle son poids spirituel. A travers ses films passe un courant profond de compassion qui, exprimé presqu'imperceptiblement, semble inhérent à l'attitude des personnages les uns par rapport aux autres et, plus important encore, à l'attitude du metteur en scène envers eux. Le spectateur sent qu'il existe des sentiments profonds, inemployés, au dessous de la surface. En général, ce « sens » de la compassion n'a rien d'évident, n'est pas lié au dialogue ni aux techniques de montage, mais est affaire de nuance de caméra. Le critique japonais Sato Tadao note un exemple : dans *Printemps tardif*, la tante et sa nièce sont assises devant leur maison, elles disent au revoir à un invité. Ozu filme la scène à sa façon habituelle : un seul plan frontal montre les femmes s'inclinant et posant leurs mains sur le *tatami*. Mais soudain, les femmes brisent le rythme et l'équilibre si importants dans la technique d'Ozu, et le haut de leur corps se balance maladroitement, déséquilibré, vers la droite pour l'une, la gauche pour l'autre. C'est un mouvement à peine perceptible, de ceux qu'on rencontre souvent dans la vie, mais dans le contexte du quotidien précis d'Ozu, il apporte un flash inattendu de densité humaine. *« Dans l'image d'un équilibre rigoureusement géométrique »*, écrit Sato, *« il arrive parfois qu'un mouvement soit destiné à nous donner le sentiment de quelque chose d'inattendu en nous faisant voir ce qui, délicatement, brise l'équilibre »* (4).

4. Sato Tadao, *The Art of Ozu Yasujiro* (Tokyo : Japan Independent Film, 1966), p. 13.

De façon pareillement ambivalente, Ozu suscite à l'égard de ses personnages, simultanément, le rire et la sympathie. Même quand il se moque d'eux, comme dans la scène de beuverie de *Voyage à Tokyo (Tokyo Monogatari*, 1953), Ozu suscite également notre sympathie. Sa caméra sans complaisance frappe le spectateur par une honnêteté, une volonté de tout observer du comportement d'un homme, le noble et le risible à la fois, sans commentaire. Le réalisateur paraît éprouver de la compassion pour ses personnages, il respecte même leurs sentiments les plus sots, et pourtant il semble être également un observateur objectif. Les personnages ressemblent à des automates, et pourtant ils semblent aussi se comporter comme des humains, avec des gestes amples et naturels. Le sentiment irritant de disparité grandit de plus en plus.

Dans cette forme douce, la disparité est souvent réfléchie par un sens accompli de l'ironie. Dans les films de style transcendantal, l'ironie est la solution passagère à la vie dans un monde schizoïde. Les personnages principaux adoptent une attitude de détachement, trouvent comique le mal autant que le bien, ne prononcent de jugement sur rien. Ils prennent la vie avec ironie et à leur tour ils sont traités ironiquement par les réalisateurs. Cet humour-ironie est manifestement présent dans les films de Bresson, Dreyer et Boetticher, mais il l'est aussi dans les films d'Ozu. Dans *Voyage à Tokyo*, la grand'mère exprime parfaitement ce mode d'ironie quand elle dit à la veuve de son fils « Quel plaisir de dormir dans le lit de mon fils ! ». Mais plus tard, dans le même film, elle est traitée elle-même avec ironie : le grand'père la regarde de loin demander à leur jeune petit-fils ce qu'il fera plus tard, mais celui-ci l'ignore, il s'en va en courant gaiement. Dans *Un après-midi d'automne*, les situations ironiques sont retournées : d'abord, deux amis, Kawei et Hirayama, jouent un tour à une serveuse (et au public) en prétendant carrément que leur troisième compagnon, le Professeur Horei, est mort subitement d'avoir trop fait l'amour; plus tard, Kawei et Horei jouent un tour semblable à Hirayama (et au public) en prétendant que les négociations concernant le mariage de sa fille ont échoué. Il s'agit dans chaque scène, et au regard des normes habituelles, d'un humour méchant, mais les personnages d'Ozu ont une attitude ironique face à la vie, et ces plaisanteries fonctionnent comme un humour discret. L'ironie est un moyen pour Ozu d'affronter la disparité – au lieu même de la transcendance (...).

L'évolution d'Ozu peut se comprendre ainsi : l'influence double de l'époque – occidentalisation et après-guerre – accentua le conflit interne chez lui entre la culture zen et la modernisation et le força petit à petit à intensifier son style déjà schizoïde, en sorte que les différences ne pouvaient plus être résolues, mais devaient être transcendées. La compassion dans les derniers films d'Ozu est à ce point accablante et disparate que la réconciliation ne peut plus avoir lieu par le rire comme dans une comédie légère, mais seulement grâce à un sentiment spirituel profond.

La *disparité* est donc un processus graduel, dont chaque phase s'attaque au vernis de la réalité quotidienne. Au début, c'est un « sens » de la compassion qui travaille le spectateur, en lui faisant entendre que des émotions existent, mais en ne lui en donnant aucune preuve tangible. Finalement, c'est une *action décisive*, un appel à l'émotion tout à fait hardi qui exclut toute prétention de réalité quotidienne. L'action décisive brise la stylisation du quotidien; c'est un événement incroyable au sein de la banale réalité qui doit être accepté aveuglement. Dans sa forme la plus absolue, comme dans *Ordet* de Dreyer, cette action décisive est un vrai miracle, une résurrection. Dans une forme moins absolue, il s'agit encore d'une certaine façon de miracle : un événement non-objectif, émotionnel, au sein d'un contexte insensible de faits. Les pauses techniques employées pour rendre le quotidien ont à des degrés divers disparu, la musique monte, l'émotion gagne les personnages. Le quotidien battait en brèche les émotions du spectateur, lui montrait qu'elles n'étaient d'aucune utilité, la disparité commence par provoquer ces émotions, suggère qu'elles ont peut-être leur place puis, dans l'action décisive, soudainement et sans explications, elle réclame le plus haut niveau d'émotion du spectateur. La façon dont celui-ci réagit à cette demande détermine en grande partie dans quelle mesure la phase finale du style transcendantal, la *stase*, sera atteinte.

Dans un film d'Ozu il peut y avoir plusieurs actions décisives préludant à celle qui culminera. Dans *Un après-midi d'automne* par exemple, chaque coda est une petite action décisive - une explosion de musique occidentale quadriphonique appelle une décharge émotionnelle, alors qu'il n'y a rien sur l'écran qu'une vue de nature morte pour la recevoir. D'autre part, il y a trois scènes dans lesquelles les codas sont associées à des larmes : la fille célibataire d'un marchand de pâtes éclate en sanglots quand on ramène à la maison son père ivre, la fille d'Hirayama pleure quand elle découvre que le jeune homme de son choix est déjà marié, et à la fin du film, Hirayama lui-même pleure silencieusement après le mariage de sa fille. Dans chaque cas, le personnage pleure seul; ce n'est pas un spectacle public, mais le débordement de ses émotions les plus profondes. Ici les pleurs, comme les fameuses larmes de Setsuko Hora à la fin de *Voyage à Tokyo*, sont plausibles mais inattendues - le spectateur apparemment n'a pas été préparé à un tel débordement d'émotion. Dans *Un après-midi d'automne* tous les autres événements ont été acceptés avec un stoïcisme total; même quand Kawei et Horei font leur « méchante » farce à Hirayama, celui-ci se contente de secouer la tête avec résignation. Excepté dans ces rares moments « décisifs », l'ironie et le quotidien préviennent toute manifestation d'émotion.

A propos de l'action décisive culminante des pleurs solitaires d'Hirayama, Tom Milne écrit : *« Rien, apparemment, n'a préparé la profondeur émotionnelle de la dernière scène, pourtant c'est là un climax parfaitement naturel vers lequel tout le film a tendu. »*(5) Tout au long d'*Un après-midi d'automne* Hirayama à été un modèle de stoïcisme; aucune catastrophe ne pouvait perturber son allure sévère. Son ironie profondément intériorisée ne laissait rien l'affecter. Aussi, quand « rien » - et il n'y a pas de cause immédiate à ses pleurs - l'affecte si radicalement, c'est une action décisive.

5. Tom Milne, *Flavour of Green Tea over Rice*, *Sight and sound* 32 (Automne 1963), p. 183.

C'est la disparité finale dans un environnement devenu de plus en plus discordant. Cela demande un engagement. Si le spectateur accepte cette scène - s'il la trouve crédible et significative -, il accepte beaucoup plus. Il accepte une conception philosophique qui permet la disparité totale - un sentiment profond, illogique, au-delà de l'humain, dans un environnement froid, insensible. En fait il accepte cette conception : l'existence d'un terrain profond de compassion et de conscience que l'homme et la nature peuvent atteindre par intermittences. C'est, bien sûr, le Transcendant.

Mais, comme Milne s'en était rendu compte, « quelque chose » avait en fait préparé le spectateur à la scène finale d'*Un après-midi d'automne*, sans quoi il l'aurait carrément rejetée. Ce « quelque chose », c'était le style transcendantal qui à travers le film construisait une forme - d'abord dans le quotidien, puis dans les degrés progressifs de la disparité - forme pouvant intégrer une action décisive, la rendre crédible et la transformer en *« stase »*.

3. *La « stase » : Une vue glacée de la vie qui ne résoud pas la disparité mais la transcende.*

La *« stase »* est le produit final du style transcendantal, une vue sereine de la vie où la montagne est à nouveau montagne. La troisième phase peut affronter l'ineffable mais ses techniques ne sont pas plus « mystérieuses » que celles des phases 1 et 2. Il existe un avant et un après bien déterminés, une période de disparité et une période de *« stase »*, et entre les deux, un dernier moment de disparité, l'action décisive, qui déclenche l'expression du Transcendant. Le style transcendantal lui-même n'est ni ineffable ni magique : chaque effet a une cause, et si le spectateur fait l'expérience de la *« stase »*, ce n'est pas par hasard.

L'action décisive ne résoud pas la disparité mais la gèle en *« stase »*. Pour un esprit faisant l'expérience de la trancendance, l'homme et la nature peuvent être engagés dans un conflit perpétuel, mais paradoxalement ils sont un et le même. Chez Ozu, comme dans le Zen, la *« stase »* évoque les dispositions du *furyu* et particulièrement le *mono no aware*. L'homme fait de nouveau un avec la nature, quoique non sans tristesse. « *A cet égard la Nature est divine. Son « irrationnalité » transcende les doutes ou les ambiguïtés humaines, et dans la mesure où nous nous soumettons à elle, ou plutôt où nous l'acceptons, nous nous transcendons nous-mêmes.* »(6)

6. D.T. Suzuki, *The Role of nature in Zen Buddhism*, Zen Buddhism (Garden City : Doubleday, 1956), p. 234.

La *« stase »* complète ou mouvement figé est la marque de l'art religieux dans chaque culture. Elle crée l'image d'une seconde réalité qui peut exister à côté de la réalité ordinaire; elle représente l'Entièrement - Autre. Chez Ozu, l'image de la *« stase »* est représentée par la coda finale, une vue de nature morte qui connote l'Unité. C'est la même vue limitée qui ouvrait le film : la montagne est redevenue montagne, mais d'une façon entièrement différente. Peut-être l'image la plus belle de *« stase »* dans les films d'Ozu est-elle le plan assez long du vase dans une pièce sombre, presqu'à la fin de *Printemps tardif*. Le père et la fille se préparent à passer leur dernière nuit sous le même toit; elle va bientôt se marier. Ils parlent calmement de la bonne journée qu'ils ont eue, comme s'il s'agissait d'un jour ordinaire. La pièce est sombre; la fille pose une question à son père sans obtenir de réponse. Il y a un plan du père endormi, un plan de sa fille qui le regarde, un plan du vase dans le renfoncement et par dessus, le son du père qui ronfle. Puis il y a un plan de la fille qui sourit à demi et à nouveau un long plan de 10 secondes du vase, un retour sur la fille maintenant presque en larmes, et enfin un retour sur le vase. Le vase est une *« stase »*, forme qui peut accepter l'émotion profonde, contradictoire et la transformer en l'expression de quelque chose d'unifié, de permanent, de transcendant.

L'action décisive - le miracle des larmes - a peu de signification en soi mais sert à prouver la force de la forme. Le style transcendantal, comme le vase, est une forme qui exprime quelque chose de plus profond que lui-même, l'unité interne de toute chose. C'est là un point difficile mais absolument crucial; le style transcendantal est une forme, pas une expérience. Le but du style transcendantal n'est pas de faire partager au spectateur les larmes d'Hirayama, mais de purger ces larmes et de les intégrer dans une forme plus ample. Cette forme, comme la messe, peut comprendre de nombreuses émotions, mais elle est l'expression de quelque chose de plus grand que ces émotions. (Je n'ai pas l'intention ici de dériver vers l'ineffable, car je crois que cette « purge de larmes » a des raisons solides, phénoménologiques, mais, une fois encore, je préfère réserver à part cette discussion jusqu'au moment où je pourrai, à partir d'un point de vue plus ample, aborder celle des films de Bresson.)

Le quotidien et la disparité sont cependant des expériences; ils méprisent et provoquent les émotions des spectateurs. Mais la *« stase »* est une forme; elle incorpore ces émotions dans une forme plus ample. Le quotidien et la disparité représentent une course d'obstacle pour les émotions : ils minent la foi, généralement solide comme le roc, du spectateur en ses sentiments, le menant avec sûreté au point où il voudra bien accepter et apprécier une idée de la vie dans laquelle toutes les émotions, même contradictoires, n'ont aucun pouvoir en elles-mêmes mais sont sim-

Un après-midi d'automne

Madone du Monastère Tikhvin (art byzantin)



Le moment décisif de Voyage à Tokyo. Setsuko Hara fond en larmes



plement partie d'une forme universelle qui exprime l'unité interne de chaque phénomène. La *« stase »*, en montrant une scène statique, sereine, organisée, renforce cette nouvelle conception de la vie. Si elle est réussie, la *« stase »* transforme la capacité de participation en appréciation esthétique, l'expérience en expression, les émotions en forme.

Cette distinction entre forme et expérience n'est pas spécieuse mais fondamentale : une forme peut exprimer le Transcendant, une expérience ne le peut pas. Une forme peut exprimer le terrain commun auquel toute chose appartient. Une expérience peut seulement exprimer la réaction d'un homme à ce terrain commun. Les deux, la forme et l'expérience, peuvent toutefois conduire à l'expérience. Cette énigme peut sans doute être clarifiée par cette série d'événements possibles : une certaine forme (la messe, le style transcendantal) exprime le Transcendant. Un spectateur, qui perçoit et apprécie cette forme, fait l'expérience de la transcendance. Il cherche ensuite à susciter ce sentiment chez un ami. Il lui dit exactement ce qu'il a ressenti; son ami est intéressé et légèrement amusé, mais ne partage pas les sentiments transcendants de son interlocuteur. Pour susciter la transcendance chez son ami, le spectateur aurait dû transformer ses sentiments en une forme (comme le fait le style transcendantal) dans laquelle son ami aurait pu percevoir le Transcendant, puis faire l'expérience de la transcendance. C'est ainsi qu'il est possible, dans *Un après-midi d'automne*, qu'Hirayama fasse l'expérience de la transcendance à l'écran, et que le spectateur dans la salle expérimente la transcendance à le regarder, les deux ne se communiquant aucune émotion mais participant seulement au même moment à une forme plus ample.

Les plans d'actions décisives et de *« stase »* finale ne sont pas le privilège du style transcendantal. La guérison par le Christ de l'homme défiguré dans *L'Evangile selon Saint Matthieu* de Pasolini et la restitution par Simon de sa main amputée au paysan dans *Simon du désert*, de Buñuel, sont des actions décisives très proches de la résurrection d'*Ordet* ou des larmes de Hirayama dans *Un après-midi d'automne*. De même, les plans finaux de *L'Intendant Sansho* ou des *Contes de la lune vague* de Mizoguchi, de *L'Eclipse* d'Antonioni, correspondent aux plans de « stase » finale chez Ozu et Bresson : un long mouvement arrière partant des personnages centraux, un plan fixe de paysage et implicitement une conception forte de l'unité de toute existence. Mais le style transcendantal n'est pas défini par l'un de ses éléments, les techniques de l'action décisive et de la *« stase »* peuvent exister dans n'importe quel film. L'utilisation de la *« stase »* ne fait pas d'Antonioni un artiste transcendantal, non plus que l'utilisation du quotidien par Warhol, de la disparité douce par Forman ou de l'action décisive par Buñuel, ne font d'eux des artistes transcendantaux. Ils utilisent des éléments du style transcendantal et y trouvent leur compte, mais ils ne sont pas concernés exclusivement par le Transcendant.

Une analyse à la Eliade-Wölfflin du style transcendantal des films d'Ozu peut ressembler à une analyse en termes de culture, d'abord parce que la culture Zen incorpore l'idée de transcendance. Mais cette méthode, qui cherche à décrire les formes universelles de l'expression spirituelle, présente certains avantages quand on confronte des phénomènes similaires dans différentes cultures, comme par exemple la « frontalité ».

Sato Tadao, dans son analyse en termes de culture, fait remarquer que les personnages d'Ozu font souvent directement face à la caméra. Même si un personnage devait regarder un mur situé à 10 cm, Ozu « déplacerait » figurativement le mur de façon à filmer l'acteur de face. Sato impute cela au sens traditionnel de la bienséance et de la politesse chez Ozu :

« La caméra de Yasujiro Ozu se conduit vis-à-vis des personnages comme l'hôte vis-à-vis de ses invités. Réciproquement, les personnages des films d'Ozu se conduisent comme s'ils étaient les invités de l'hôte. »(7)

7. Sato, p. 22.

Cependant, considérée comme un aspect du style transcendantal (d'abord dans le quotidien, puis dans la *« stase »*), la frontalité a des affinités évidentes avec l'art religieux dans bien des cultures. La frontalité hiératique est caractéristique de l'iconographie byzantine comme de la sculpture primitive d'Afrique de l'Ouest. Bien qu'Ozu ait utilisé la frontalité pour transmettre la politesse du Japon traditionnel, il l'a utilisée, ce qui est plus important, comme les artistes religieux l'ont toujours fait : pour inspirer une attitude de prière, entre toi et moi, entre le spectateur et l'œuvre d'art. L'analyse de Wölfflin cherche à définir les racines et les origines de la forme, c'est pourquoi elle est appropriée au style transcendantal, qui recherche celles du sentiment spirituel.

(Traduit de l'américain par Dominique Villain)

En haut : Les Bourreaux meurent aussi de Fritz Lang. En bas : To be or not to be, d'Ernst Lubitsch

LA FICTION HISTORIQUE

DEUX FICTIONS DE LA HAINE

PAR JEAN-LOUIS COMOLLI ET FRANÇOIS GÉRÉ

Il y avait au départ (1) quelques questions, par exemple celle-ci : les grands films hollywoodiens ne nous parlent-ils plus qu'au passé, dans la macération cinéphilique? N'ont-ils qu'à faire miroiter l'âge d'or d'un cinéma perdu, dans le ressentiment des successeurs venus trop tard? Jouent-ils autrement que comme collection de souvenirs, ou de légendes, ou de fétiches? (2) Jouent-ils encore, tout simplement, pour nous, et à partir de quoi pourraient-ils fonctionner aujourd'hui qui ne soit pas mortuaire?

L'Allemagne hors d'elle-même

Il y avait aussi deux de ces films, *Hangmen Also Die !* et *To Be or Not To Be*, la conjonction à la fois curieuse et logique de deux films inscrits depuis longtemps au registre des chefs-d'œuvre, vus et revus, et pourtant l'un et l'autre un peu perdus de vue, oubliés par les *revival* cinéphiliques, disons : contournés, l'un, le Lang, parce que les puristes y virent toujours (à tort) l'empreinte d'une certaine *grossièreté* brechtienne(3), l'autre, le Lubitsch, peut-être parce qu'un peu trop malin, un peu trop brillant, un peu trop retors, un peu trop tout cela à la fois. L'un qui aurait fait tache sur le poli (supposé) de la filmographie langienne, et l'autre, à la façon légèrement massive et délicatement brutale de beaucoup de films de Lubitsch, tache dans le paysage (supposé) harmonieux du « cinéma hollywoodien » - cette appellation d'origne qui a un peu trop servi, aux *Cahiers* et ailleurs, à fourrer dans le même sac les expériences les plus diverses et les pratiques les plus opposées.

Mais il faudrait parler plutôt de l'impossible conjonction de deux fictions dont les référents pourtant s'aboutaient. Les référents? De ce côté-là, on ne saurait imaginer voisinage plus complet (d'ailleurs, du voisinage, du recouvrement, du même, n'y en a-t-il pas toujours que du côté des référents?). Pour l'un, la Tchécoslovaquie, pour l'autre, la Pologne. Non seulement deux pays voisins d'Europe centrale mais deux pays qui, vus d'Hollywood (ou de Berlin), occupent la même place : celle de la petite nation en proie à la plus grande. Deux démocraties avalées par l'aspirateur nazi. Deux pays de vieille culture, deux terres d'*humanisme*, châtiés par ce que Brecht ne voulait pas qu'on appelle « barbarie ». Alors, fonds commun encore, l'oppression nazie et la résistance populaire. La guerre donc, qu'à peine les États-Unis - 1942 : date d'entreprise des deux films - venaient d'aborder un peu à contre-cœur.

Car bien entendu un redoublement référentiel de plus pose, au carrefour où les deux fictions se croisent avant de diverger violemment, la commune et double appartenance des deux cinéastes aux deux nations rivales (avec toute l'ambiguïté d'alliance qui joue dans la rivalité) : l'Allemagne telle que laissée, pour Lubitsch, sous l'effet déjà de la gravitation hollywoodienne, telle que perdue, pour Lang, sous l'effet du plombage hitlérien; et l'Amérique, gagnée pour les deux, et désirée gagnante. Ce n'est donc pas seulement l'Allemagne vue d'Amérique comme *autre* de l'Amérique (autre de la *démocracy* et de la *pax* américaines), telle que dans par exemple *Once Upon A Honeymoon* (1942, encore) de Leo McCarey; c'est l'Allemagne en tant que référent, mais ce référent lui-même en tant que déjà perdu (le référent : ce qui se perd en route). Il n'est en effet question dans l'un et l'autre film que d'une Allemagne sans cesse *hors d'elle-même*, glissant hors de ses limites géographiques et sortant de ses gonds moraux : déchaînée. Et en même temps, ce que cette mauvaise Allemagne recouvre et brise, ce n'est rien d'autre que cette âme perdue de la vieille Europe, culture et sentiments, art et bonheur de vivre : c'est précisément ce que pou-

1. Un stage organisé en décembre dernier par le Centre Culturel de Valence et Françoise Calvez, dans le cadre de « Cinéma et Histoire », qui réunissait une quarantaine d'animateurs de ciné-clubs de la F.F.C.C. et où nous pûmes voir deux fois de suite chacun des deux films et en débattre longuement. Le texte qui suit est donc une réélaboration de ces discussions : son origine et sa genèse sont collectives. Par ailleurs nous (J.-L. C. et F. G.) travaillons depuis quelque temps à un livre sur *La Marseillaise* de Renoir, à partir à la fois des articles de J.-L. C. parus ou à paraître ici-même, et des travaux de F.G., historien, sur les représentations cinématographiques de la Révolution française. Le présent texte se trouve ainsi s'inscrire dans le cadre d'une réflexion d'ensemble sur la *Fiction historique* (cf. *Cahiers* n° 278).

2. Ou même : répertoire de recettes. Sauf que les recettes ne marchent qu'à la croyance, ce qui exclut aussi bien de les copier cyniquement (cas des actuels jeunes loups hollywoodiens) que de les plagier tout en les dénigrant (cas des auteurs de fictions de gauche).

3. Il faut lire à ce propos les notes de plus en plus amères et violentes de Brecht dans son « Journal de travail » (L'Arche). De l'aveu même de Brecht et à part la séquence initiale (sortie de Heydrich contre le sabotage aux usines Skoda), il ne reste dans le script final plus rien de sa « collaboration ». On y verra à quel point Lang n'a rien voulu des idées de Brecht, et à quel point celui-ci n'a rien compris non plus au travail de celui-là. Nous citons, en marge et encadrées, quelques-unes de ces notes.

La deuxième partie de ce texte, sur *To Be or Not To Be*, paraîtra dans un prochain numéro.

Les Bourreaux meurent aussi. En haut, au milieu, Miss Novotny (Anna Lee). En bas, au milieu, Miss Novotny et son père, le Professeur Novotny (Walter Brennan)

vait être la *bonne* Allemagne. Par contamination référentielle, l'extension de l'Allemagne nazie à toute la vieille Europe produit l'identification de la Pologne ou de la Tchécoslovaquie à l'Allemagne d'avant le nazisme.

Elle jouera d'autant plus facilement, cette identification référentielle, que les cinéastes européens émigrés à Hollywood ont bien contribué à renvoyer au public américain (à qui ces deux films, comme tous ceux de l'époque, sont essentiellement destinés et pratiquement réservés) (4) l'image déjà classique et auto-référentielle des États-Unis comme collection des morceaux de la vieille Europe. Vous êtes concernés, semblent dire ces deux films aux spectateurs américains, parce que c'est aussi de *vous* qu'il s'agit dans cette lutte, des origines qui vous ont faits et du référent de vos valeurs.

4. Fermeture du marché européen aux films américains. Les victoires nazies sont concrètement affaiblissement d'Hollywood.

Propagande à Hollywood

C'est que le temps est au militantisme et Hollywood à l'heure du film de propagande si l'on ose dire à visage découvert, d'une propagande qui surcharge et précise à la fois les programmations idéologiques habituelles : il y a eu *Man Hunt* du même Lang, *Sergeant York* de Hawks, la série des *Pourquoi nous combattons*, etc. On sait que cette mobilisation hollywoodienne voulait vaincre les réticences de l'opinion à épouser la cause de la bonne guerre; qu'elle voulait contrer les tendances pacifistes et isolationnistes en rappelant aux Américains qu'ils avaient (entre autres) un passé européen, en raccrochant les grands mythes fondateurs de leur société à une généalogie.

On sait aussi les hésitations américaines devant la nazisme, la circulation de courants pro-nazis relativement puissants (au point de créer de sérieuses difficultés à ceux qui, comme Chaplin, les dénoncent), la séduction même qu'exercent la figure de Hitler et l'image de son ordre (séduction qu'illustrent à merveille le sémillant baron nazi de McCarey et le professeur irrésistible de Lubitsch). Il s'agissait de renverser ce climat activement ou mollement favorable aux entreprises nazies et d'imposer de celles-ci une autre image que celle qu'elles avaient pu faire passer pour la bonne. Le nazisme ayant tout particulièrement travaillé sa propre représentation, il fallait donc le ressaisir et le reproposer dans une contre-représentation qui marque la mise en scène nazie comme *une* mise en scène : manipulation des apparences, parade mensongère, machination.

La guerre, immédiatement, ne s'est pas faite seulement entre des machines de guerre. Mais entre des machines d'images, aussi. Un système de représentation contre un autre. Une représentation qui en démonte une autre pour la dénoncer comme mauvaise (trompeuse, dictatoriale, monstrueuse : de la bestialité plus de la mécanisation), et du même coup se place du bon côté et mette les bonnes valeurs (vérité, liberté, générosité : de l'humain, encore de l'humain) de son côté. Il y va donc dans l'un et l'autre film de la représentation du nazisme, et corollairement de ce qu'il n'est pas, de ce qui lui résiste et le combat.

La propagande, à Hollywood comme ailleurs et alors comme toujours, ne suppose pas seulement un ennemi haïssable (et affecté pour cela de tous les signaux codés de la négativité, jusqu'aux tares physiques et mentales). Elle le suppose, au faîte même de ses triomphes, résistible et vincible. Il faut certes qu'il fasse peur, horreur, dégoût, mais qu'au bout du compte il y ait aussi du papier dans le tigre. Il faut à la fois l'hypertrophier et le dégonfler, souffler la haine et crever la baudruche. On est dans l'entre-deux de l'exercice dialectique et du tour de passe-passe : Vous n'y croyez pas? Eh bien nous allons vous montrer ! Vous y croyez trop? Franchement il n'y a pas de quoi. Cette logique apparement contradictoire du discours propagandiste, qui asseoit la puissance pour la retourner en fragilité, qui proclame la réversibilité de la violence et ne fait jouer à plein la terreur que pour aussitôt la déjouer, n'est pas si éloignée des mécanismes élémentaires des fictions dramatiques. Dans un cas comme dans l'autre la représentation produite fonctionne comme système de conjuration et comme bouffée cathartique. Et le ressort de la fiction s'articule au *pari* même de la propagande : qu'il doit y avoir *un* spectateur à gagner.

Et si la fiction trahissait la propagande ?

Alors, l'ombre nazie s'étend sur l'Europe? La Tchécoslovaquie, la Pologne sont occupées et opprimées? Un film de propagande fondé sur la dénonciation de ces actes barbares manquerait son but s'il ne mettait en scène et n'inscrivait *dans sa fiction* la résistance à de tels actes, et victorieuse ! La lutte n'est pas seulement souhaitable, elle est possible, elle est *déjà commencée*. La haine est immédiatement offensive. Comme souvent dans les fictions hollywoodiennes à message, l'adhésion du spectateur ne s'emporte pas essentiellement sur du négatif (dénonciation, condamnation, critique) mais bien sur du *positif :* ces résistants qui se battent contre le nazisme se battent *pour* vos valeurs, ils incarnent *vos* idéaux (dignité, liberté, démocratie, etc.), bref, ce sont des héros tels que vous les aimez ! « Héros positifs », eh oui, car on en trouve bien plus de cette sorte-là dans les films américains que dans les russes ou les chinois.

Tout ceci bien entendu est de l'ordre du schéma propagandiste, du programme imposé que la commande sociale assigne à nos deux fictions : on verra dans le détail comment elles s'en tirent. Il reste à relever un effet de cette programmation qui n'est pas le moins troublant pour nous aujourd'hui : ces films de propagande interviennent à chaud (ce qui est nécessaire et logique pour leur visée), à la plus courte distance possible des événements référentiels. L'historique est toujours du vécu, il est encore contemporain des deux fictions qui le traitent. Le référent, là, est littéralement envahissant. Et pourtant, chacune à sa façon, nos deux machines fictionnelles vont le vider de toute sa substance, l'abstraire et l'éloigner, bref ne tirer de lui aucun des effets tout prêts qu'il pouvait offrir : effets de réel, d'authenticité, de direct, de présence, ni même effets d'histoire, rien. Mais aussi bien, ne s'agissait-il pas pour elles d'en finir avec lui?

1. LES BOURREAUX MEURENT AUSSI
ou : Les victimes valent les bourreaux

Machine contre machine, disions-nous. Ici, ce sera très précisément une machination montée et réussie contre la machine nazie. Celle-ci sécrétant celle-là, qui la détraque en retour. Tout commence d'ailleurs, *moderato*, au moment où les notables pragois rendent hommage et prêtent allégeance au gauleiter Heydrich, par la découverte que quelque chose ne tourne pas rond aux usines Skoda. La fabrique, annexée par la machine de guerre allemande et mise à son service, est en butte au sabotage organisé. Heydrich dénonce une conspiration de l'ombre, un complot des obscurs : une machination. Les ouvriers tchèques coulent la production. Ils font circuler des tracts décontractés qui représentent des tortues qui se prélassent, qui poussent à la paresse. Ils résistent par la corrosion, celle de l'humour et celle du moindre effort. Ils ne prennent pas la situation au sérieux. Il y a un fort effet de discordance entre la gravité pompeuse et funèbre du cérémonial nazi, la raideur affectée, le *tragique* de la mise en scène de la puissance d'Heydrich, et puis ces images dérisoires, disneyennes, de tortues se croisant les bras, qui jouent pourtant le rôle du grain de sable dans l'engrenage. C'est intolérable, hurle en substance Heydrich, les machines doivent tourner à plein régime, sinon ce sera aux corps de le payer, il y aura des otages, des exécutions.

Le mensonge va plus vite

On ne reverra Heydrich que mort, et même embaumé. Mais sa première et seule apparition va peser lourd. La fiction assigne au personnage de parvenir, en une scène unique, à convoquer et condenser en lui, sur son corps, son visage, dans son regard, les signes d'une négativité radicale, tout ce qu'il faut pour le faire haïr immédiatement et à jamais du spectateur. Ce corps, cette voix, ces yeux vont porter de la mort, de la castration, du tératologique, de l'indécidable sexuel. Vraiment rien d'aimable et même tout le contraire, quelque chose de louche, de venimeux, de mesquin jusque dans l'excès de cruauté. Heydrich est constitué comme un Maître repoussant; il marche au couple domination-répulsion. Pourtant. Pourtant il a, lui et lui seul dans cette scène, un corps. Un corps sans sexe et sans âge, homme-femme-enfant : mais par-là, comme par le fait déjà de sa maîtrise, un corps érotique. C'est là un privilège qui n'est accordé à aucun autre des corps en scène dans la foule, pantins en fracs ou uniformes, corps pour la forme. Mais à quoi mène-t-il? Quel est l'effet de ce marquage érotique du corps nazi? (5) Le face à face impossible entre l'incarnation des nouveaux maîtres et le représentant des anciens, nous le livre. Sous le nez d'un général tchèque, et *borgne*, Heydrich laisse tomber sa badine à terre et, le regard fixe, attend. Affolement de l'autre qui n'a littéralement pas de quoi soutenir ce regard, châtré contraint à l'aveu public et à la répétition spectaculaire de sa castration. Il cède, plie, ramasse la badine et la tend à *son* maître, qui jouit. Si cela nous confirme qu'il s'agit bien de corps et de jouissance, d'en avoir ou pas, cela nous dit aussi que ceux qui en ont sont du côté de la mort, et qu'« on ne regarde pas la mort en face ». Cela met donc en place, comme programme du film, la grande symbolique langienne, qui attache le regard à la mort, le désir à la perte, la jouissance à la castration, qui renvoie à une métaphysique de la chute et du châtiment, mais surtout lance et installe une économie du manque, une mécanique de la négation, une circulation de la fuite et de la poursuite par quoi la fiction va avancer.

Avant même que nous sachions qu'Heydrich a été tué (mais en effet nous n'avons pas besoin de savoir cet assassinat tant nous savons déjà que ce corps a partie liée à la mort), les personnages nous arrivent comme pris d'emblée dans la logique du mensonge, tout de suite *en faute*. Nous voyons quelqu'un qui se cache, qui fuit, qui troque sa casquette d'ouvrier pour un feutre bourgeois(6), quelqu'un qui a quelque chose (lui) à cacher : c'est le docteur Svoboda, assassin d'Heydrich. Et nous voyons quelqu'un qui voit cette fuite (Mademoiselle Novotny), témoin par hasard (il n'y a pas de hasard dans les films de Lang), malgré elle (mais c'est elle qui regarde, donc...), d'une faute (originelle) qu'elle ne sait même pas. Il suffit qu'elle aie vu, et que nous l'ayions vu voir : admirable et terrifiante logique du découpage langien, qui suture les regards des person-

5. Ici, l'un des premiers exemples sinon le prototype de cette érotisation du corps nazi que le cinéma européen (et surtout italien) va dans les années 70 exploiter massivement.

6. Figuration métaphorique du glissement qui s'opère, dans la fiction, d'une résistance populaire (les ouvriers de Skoda) à une résistance des élites . docteur Svoboda, professeur Novotny, etc. De même, quand les nazis font l'appel des otages qu'ils ont pris, il n'y a qu'un ouvrier sur une liste de professeurs, d'avocats, de médecins, etc. Cela ne va évidemment pas dans le sens de Brecht, qui rêvait d'appeler le film *Trust The People*, et écrivait : *« Qui dira l'infime tristesse de cette camelote, le film des otages, dont j'ai maintenant à m'occuper? Que d'ombres, d'imbroglios, de fausse-*

tés ! Le peu de décence s'épuise parce que je reste strictement dans le cadre d'un soulèvement national-bourgeois ! » (p. 309). Et un peu plus tard (14-9-42), lorsqu'il décide d'écrire un « script idéal » pour le soumettre à Lang, il précise : *« Naturellement je fais porter l'accent principal sur les scènes avec le peuple. » (p. 319).*

La réalité avait pourtant, sans bien sûr qu'ils le sachent, ironiquement départagé les deux points de vue : on a su après-coup que l'attentat contre Heydrich avait été minutieusement préparé hors de Tchécoslovaquie (en Angleterre), par un commando militaire dont les membres, quand ils intervinrent à Prague, s'étaient *déguisés en ouvriers*. La résistance intérieure tchèque ne fut d'ailleurs guère satisfaite de cette opération commandée du dehors dont elle eut, elle seule, à subir les conséquences.

nages à celui du spectateur et nous fait partie prenante du piège auquel la fiction les prédestine. Car la fiction ici commence et fonctionne comme un piège, et ce sont bien ceux-là, les résistants et leurs complices, qui y sont pris au début et nous spectateurs qui, on le verra, finalement en resterons victimes. Donc, Mlle Novotny qui a vu ce qu'elle (ne) devait (pas) voir, tombe sous la loi du mensonge, détient une vérité qu'elle commence par cacher (en indiquant une fausse direction, une fausse *piste* aux soldats allemands qui poursuivent Svoboda) tout en ne pouvant que la supposer puisqu'elle ne sait encore rien de l'attentat. Et vérité qu'ensuite, même quand elle le voudra, elle ne pourra plus avouer. Toujours le mensonge ira plus vite, sera plus fort que la (mauvaise) conscience. Quant à ce premier mensonge, apparemment anodin, innocent (mais les seuls innocents dans ce film sont ceux qui forclosent la vérité) et en quelque sorte « positif », acte banal de résistance quotidienne et de solidarité instinctive minimale avec le faible contre les forts, ce bon mensonge inaugural, à la fois il sollicite notre sympathie et notre complicité (déjà nous ne pouvons plus aimer les nazis et sommes prêts à aimer les résistants). Et à la fois, il met en marche tout l'engrenage des mensonges successifs qui sont, eux, de plus en plus opprimants, piégeants.

Invraisemblable vérité

Il n'en va ainsi que parce que le mensonge, quelles que soient ses (bonnes) raisons, est ici la marque négative de la vérité, son chiffre sinon sa lettre. Et même, plus ces raisons pourraient paraître « bonnes » (désirs positifs, bons ou nobles sentiments, élans du cœur, etc.), plus inéluctablement elles conduisent leurs porteurs à subir les effets négatifs de leur rapport à la vérité comme ce qui les châtie et les perd. Dans le système langien, la vérité est ce qui tue, ce qui condamne à mort (7) - ne serait-ce que cette mort symbolique de quoi se contentent les *happy-end* forcés. Qu'ils la taisent ou qu'ils la disent, ceux qui dans la fiction détiennent la vérité (dont ils partagent toujours le secret avec le spectateur, premier informé) tombent sans coup férir dans le piège d'un impossible choix entre deux versions de la mort.

La dire, cette vérité, c'est la dire aux Allemands et donc non seulement envoyer à la mort l'auteur de l'attentat, mais tuer dans l'œuf la résistance populaire tout entière en tant qu'ayant accédé à la puissance symbolique par cette mort infligée à la machine nazie. Il faut donc la taire, cacher le nom du coupable et resserrer autour de lui les rangs de la résistance. Mais la taire, c'est encore envoyer à la mort des centaines d'otages : les Allemands ne se trompent pas sur la portée symbolique de l'attentat contre leur chef; ils l'interprètent bien comme le défi à eux lancé par tout un peuple. Ils se retournent donc contre ce peuple et lui renvoient le défi : assumez, mourrez. Choix impossible : ou bien la vie d'un seul contre celle de beaucoup; ou bien la vie de beaucoup contre la mort du symbole.

La malignité de Lang est d'inscrire ce vieux débat sur le poids respectif des vies et des idées, le sacrifice individuel et la responsabilité collective, justement du seul point de vue qui interdise de le trancher : celui du spectateur américain à gagner à la cause de la lutte anti-nazie (l'enjeu de la commande), spectateur supposé humaniste, démocrate et libéral, et *nécessairement* supposé tel puisque c'est à partir de ces caractères idéologiques-là qu'on se fait fort de le mobiliser contre la barbarie et l'inhumanité nazie. La fiction le figure, d'ailleurs, ce point de vue, dans les débats qu'elle institue aussi bien dans le cercle de la famille Novotny que dans la population pragoise. Il s'agit en effet toujours de permettre une identification aux opprimés tchèques. (8)

Si la résistance cède à cette pression humaniste qui joue à la fois de l'intérieur de la fiction et de l'intérieur de la salle, si elle livre Svoboda ou le laisse, comme il le propose généreusement (toujours cette positivité des héros à maintenir), se livrer lui-même aux Allemands, elle se désavoue en tant que force, se mine en tant que machine, perd de sa crédibilité en rehaussant la toute-puissance nazie. Solution suicidaire. Mais ne pas le livrer c'est perdre les otages et se faire en cette perte complice de la machine de mort nazie. Plus, c'est se mettre à lui ressembler, c'est épouser sa logique totalitaire qui préfère la machine sociale à la vie des hommes. C'est se déconsidérer cette fois en tant que cause. Solution impossible. Ou bien perdre le bénéfice d'une bonne image de marque. Ou bien en endosser une mauvaise. Il va falloir un stratagème fictionnel, un truc pour sortir du piège. On verra lequel.

Aucun de ceux qui détiennent ce secret de plus en plus lourd à porter ne sera donc jamais à même de l'avouer, en arrivât-il au bord. Les responsables de la résistance, pour la raison qu'on vient de dire : sauver le symbole (mais le sauver c'est l'inverser). Le Dr Svoboda, parce que la mécanique logique ainsi mise en place le lui interdira : ce symbole, c'est lui, ainsi sa vie ne lui appartient plus, ni le choix de sa mort. Il n'est que fuite, manque à sa place, présence gênante, embrayeur de suspense et de drame. Le professeur Novotny parce qu'il est l'homme du Code, de la Loi, de la Valeur transcendantale. Il sait, avant que sa fille ne tente de lui parler; il lui interdit même de le faire : le secret est à la fois ce qui est partagé par tous et qui ne se partage pas. La Loi, donc. Et comme sa fille insiste, que ce secret la brûle et qu'elle brûle d'en parler (et à qui

(suite page 41)

7. Que l'on songe aux mécanismes irrésistibles de, par exemple, *Fury*, *You Only Live Once* ou *Beyond A Reasonable Doubt* : preuves toujours insuffisantes, impossibles à produire, ou pire, réversibles; l'innocence comme cela même qui précipite dans la culpabilité; la vérité insaisissable sauf à mourir...

8. Cette identification - purement idéologique - n'est possible que si la communauté tchèque est représentée *clivée* par la question des otages, à l'image supposée d'une opinion publique américaine : c'est l'identité du clivage qui supporte l'homologie du groupe représenté et du groupe spectateur. Or, ce débat de masse sur la question des otages, qu'*il faut* nécessairement représenter pour accrocher l'identification, est aussi ce qui dans la fiction menace la résistance de désagrégation, ce qui fissure son unité idéologique. Il faut donc après l'avoir fait miroiter le faire disparaître de la scène. Le stratagème (désigner aux nazis un *faux coupable*) a pour fonction de refouler ce débat gênant, de manifester une population et une résistances *unies* par dessus et malgré le clivage.

9. Au moment où les nazis viennent le prendre en otage, le professeur Novotny achève pour quelques-uns

Les Bourreaux meurent aussi. Deux visages du policier Gruber. En bas à gauche : confronté au leurre que lui présentent Miss Novotny (Anna Lee) et Svoboda (Brian Donlevy).

CAMPAGNE D'ABONNEMENTS

AUX CAHIERS

La campagne d'abonnements aux « Cahiers » se poursuit.

Pour encourager les lecteurs qui ne sont pas encore abonnés, nous offrons, aux cent prochains abonnés, un livre de cinéma.

Ce livre est à choisir parmi ces trois titres parus aux Editions Christian BOURGOIS (10/18).

- **Le regard et la voix,** de Pascal BONITZER
- **Mettre en scène,** de EISENSTEIN-NIJNY
- **Une critique dispersée,** de Louis SEGUIN

ABONNEZ-VOUS !

ANCIENS NUMÉROS DES CAHIERS DU CINÉMA

10 F	192 - 193 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257 - 264 - 265.
12 F	270 - 271 - 272 - 273 - 274 - 275 - 276 - 277 - 278 - 281 - 282 - 283.
15 F	207 (spécial Dreyer). 220-221 (spécial Russie années 20). 226-227 (spécial Eisenstein). 234-235. 236-237. 238-239. 242-243. 245-246. 251-252 (spécial Rétro). 254-255. 258-259. 260-261. 284.285.
20 F	262-263 (spécial Censure).
18 F	266-267 268-269 (spécial Images de marque). 279-280.

CES NUMÉROS SONT DISPONIBLES A NOS BUREAUX

Port : pour la France : 0,80 F; pour l'Étranger : 1,60 F par numéro.

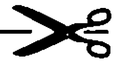
Les commandes sont servies dès réception des chèques bancaires, postaux ou mandats aux CAHIERS DU CINÉMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS. C.C.P. : 7890-76 Paris.

Commande groupées : la remise suivante est accordée aux commandes groupées :
– 25 % pour une commande de plus de 20 numéros. (Cette remise ne s'applique pas aux frais de port).

Vente en dépôt : pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINÉMA, nous offrons une remise de 30 %.

ANCIENS NUMÉROS : OFFRE SPÉCIALE

60 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1971 : n° 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 234-235.
85 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1972-1973 : n°s 234-235 - 236-237. 238-239. 240. 241. 242-243. 244. 245-246. 247. 248.
75 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1974-1975 : n°s 249. 250. 251-252. 253. 254-255. 256. 257. 258-259. 260-261.
75 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1976 : n°s 262-263. 264. 265. 266-267. 268-269 (spécial images de marque). 270 - 272.
90 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1977 : n°s 273-274. 275. 276. 277. 278. 279-280. 281. 282. 283.
130 F (+ 12 F pour frais de port)	Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (n°s 208 à 211. 213 à 227, sauf le n° 223 épuisé, 231 à 235), au prix spécial de 130 F (+ les frais de port). Cette offre est valable dans la limite des exemplaires disponibles.
40 F (+ 5 F pour frais de port)	Collection « Technique et Idéologie » : série d'articles de Jean-Louis COMOLLI parus dans les n°s 229. 230. 231. 233. 234-235. 241 des Cahiers.



BULLETIN DE COMMANDE

M. : ....
Adresse : ....
souhaite recevoir les numéros suivants : ....

La collection : 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
1977 ☐

La série « TECHNIQUE ET IDÉOLOGIE » ☐
La collection EISENSTEIN

Modes de paiement : chèque bancaire à l'ordre des CAHIERS DU CINÉMA ☐
virement postal à l'ordre des CAHIERS DU CINÉMA ☐
C.C.P. : 7890-76 Paris.

A adresser à : Cahiers du Cinéma, 9, Passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS.

BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

BULLETIN D'ABONNEMENT

ABONNEZ-VOUS AUX CONDITIONS SPÉCIALES !

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ....

POUR 12 NUMEROS : ☐
FRANCE : 150 F - ETRANGER : 185 F
Étudiants, Ciné-Clubs, Librairies : FRANCE : 130 F. ETRANGER : 165 F

POUR 24 NUMEROS : ☐
FRANCE : 270 F - ETRANGER : 340 F
Etudiants, Ciné-Clubs, Librairies : FRANCE : 230 F - ETRANGER : 300 F

Cet abonnement débutera avec le N° .... du mois de ....
Je désire recevoir gratuitement un des trois livres suivants :
– « Le Regard et la Voix », de Pascal BONITZER (10/18) ☐
– « Mettre en scène » de EISENSTEIN-NIJNY (10/18) ☐
– « Une critique dispersée », de Louis SEGUIN (10/18) ☐

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐

BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

BULLETIN D'ABONNEMENT

Faites participer quelqu'un à notre campagne d'abonnement !

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ....

POUR 12 NUMEROS : ☐
FRANCE : 150 F - ETRANGER : 185 F
Etudiants, Ciné-Clubs, Librairies : FRANCE : 130 F. ETRANGER : 165 F

POUR 24 NUMEROS : ☐
FRANCE : 270 F - ETRANGER : 340 F
Etudiants, Ciné-Clubs, Librairies : FRANCE : 230 F - ETRANGER : 300 F

Cet abonnement débutera avec le N° .... du mois de ....
Je désire recevoir gratuitement un des trois livres suivants :
– « Le Regard et la Voix », de Pascal BONITZER (10/18) ☐
– « Mettre en scène » de EINSTEIN-NIJNY (10/18) ☐
– « Une critique dispersée », de Louis SEGUIN (10/18) ☐

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 57650 - Imprimé par Laboureur, Paris.
Le directeur de publication : Jacques Doniol-Valcroze - PRINTED IN FRANCE.

LES SOMMAIRES DES 10 DERNIERS NUMÉROS

N° 276 : **Je tu il elle** (C. AKERMAN) : La quatrième personne du singulier, par J. Narboni. Sur la Fiction de Gauche : Note sur la place du spectateur 2, par S. Toubiana. **L'une chante, l'autre pas**, d'Agnès Varda : entretien, texte. Cinéma Portugais. Semaine des Cahiers. U.S.A./Fiction : le corps de la mère amérique, par P. Rottenberg. Petit Journal. L'enseignement du cinéma.

N° 277 : Cinéma et histoire : Le passé filmé, par J.-L. Comolli. Économiques sur les media : Remarques sur la télévision, la radio et le cinéma 2, par P. Baudry. Cinéma Français : entretien avec Benoît JACQUOT, Jean-Claude BIETTE. Note sur le cinéma de Brian DE PALMA.

N° 278 : La fiction historique : Un corps en trop, par J.-L. Comolli. Sur la Fiction de Gauche : Fleurs intempestives **(La Communion solennelle)**, par Jacques Rancière. Esthétique arabo-islamique : L'icône et la lettre 1, par A. Meddeb. Entretien avec Chantal AKERMAN. Festivals : Digne, Cannes 77.

N° 279-280 : Le cinéma dans la peinture : entretien avec Jacques MONORY. La trappe (autour de 8 toiles de Monory), par S. Le Peron. Questions : 13 toiles de Gérard FROMANGER, par P. Kané. Les films : 1. **Le diable probablement** : L'orgue et l'aspirateur, par S. Daney; Modernité de Robert Bresson, par J.-P. Oudart. 2. Autour de quelques films récents : **Le camion, Comment ça va, Maman Kusters**, par J.-P. Fargier. Il n'y aurait plus qu'une seule image **(Le camion, News from home)**, par D. Dubroux. Louons maintenant les grands hommes **(Sunday too far away)**, par J. Taricat. 3. Critiques : L'image et le corps **(L'homme qui aimait les femmes)** par B. Boland. Éloge du photomaton **(La Communion solennelle, L'Ombre des chateaux)** par S. Le Peron et S. Toubiana. 4. Cinéma Français : entretien avec André TECHINE, Pascal KANE. Esthétique arabo-islamique : L'icône et la lettre 2, par A. Meddeb. Note sur une note de Comolli et sur un cinéma tordu, par P. Bonitzer.

N° 281 : Programmation du regard : Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma. 1. L'image, par C. Bailbé. A propos de **Cet obscur objet du désir** : Un homme, une femme et quelques bêtes, par J.-P. Oudart. Critiques : **Les enfants du placard, Une journée particulière, Dernière sortie avant Roissy, Wichita.** Lettre aux Cahiers sur la question juive au cinéma, par L. Bloch. Petit Journal.

N° 282 : Programmation du regard : Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma. 1. L'image, par C. Bailblé (suite). Le cinéma italien en question : 1. Les fils ne valent pas les pères, par Pascal Kané. 2. Lait caillé (sur **Padre Padrone**), par D. Dubroux. Critiques : **L'Ami américain, Gloria, Annie Hall, Des enfants gâtés.** Cinéma français 3 : Entretien avec Paul VECCHIALI. La Bête humaine **(La Machine)**, par Serge Le Péron. Petit Journal : Festivals (La Rochelle, Trouville, Deauville). Entretien avec Barbara KOPPLE. **Un autre homme une autre chance. L'Amour en herbe.** Fabre et Marchais à la Télévision.

N° 283 : La cinéphilie en question : sortir de la nostalgie? par Bernard Boland. Critiques : Sur trois films d'ANGELOPOULOS, par Nathalie Heinich. Le temps contaminé **(Pour Clémence)**, par Jean-Paul Fargier. Réponse à Jean-Paul Fargier, par Serge Toubiana. L'Amérique sans peur et sans reproche **(Star Wars)**, par Serge Le Péron. L'alliance du feu **(Harlan County U.S.A.)**, par Claude Bailblé. RENCONTRE AVEC DES TECHNICIENS (1) : entretien avec NURITH AVIV, directrice de la photo. Cinéma français : entretien avec LUC MOULLET. Lettre aux Cahiers sur la question juive au cinéma (sur **L'Ombre des anges**), par Laurent Bloch. Petit Journal.

N° 284 : Éditorial. Questions de figuration : Décadrages, par Pascal Bonitzer. Cinéma français : entretien avec JEAN EUSTACHE. Sur **Une sale histoire**, par Bernard Boland. Troisième Festival de Paris : 1. Sept films Hongrois. 2. Entretien avec MARTA MESZAROS. 3. Sur trois films de MARTA MESZAROS. 4. **Camouflages** (KRZYSZTOF ZANUSSI). 5. **La Roue du destin** (Dahrjui). Critiques : **L'Argent de la vieille**, par Danièle Dubroux. Table ronde sur **Le fond de l'air est rouge.** Notes sur d'autres films : **Repérages. La Nuit tous les chats sont gris, Paradiso, Nous sommes tous des juifs arabes en Israël, Le Crabe-Tambour, Au-delà du bien et du mal. L'Avance sur recettes en question** : Positions, par Jacques Doniol-Valcroze. Rencontre avec des techniciens : entretien avec RENATO BERTA. Petit Journal.

N° 285 : Éditorial. Les machines du cinéma : Entretien avec Jean-Pierre BEAUVIALA. L'espace d'un instant, par Jean-Jacques Henry. Une expérience de vidéo : « Le lion, sa cage et ses ailes ». Entretien avec Armand GATTI. Critiques : Éloge d'Emma Thiers **(Le Théâtre des Matières)**, par Serge Daney. Le gris du cœur **(Made in Germany and U.S.A.)**, par Jean Narboni. Le silence de l'œil **(Une sale histopire)** par Pascal Bonitzer. L'énigme de Bruno S **(La Ballade de Bruno)**, par Yann Lardeau. Notes sur d'autres films : **L'Œuf du serpent, Orca, New York.** Cinéma Africain : entretien avec SIDNEY SOKHONA **(Safrana)**. Notre cinéma, par SIDNEY SOKHONA. Trois morts (CHAPLIN, HAWKS, TOURNEUR)., par Jean-Claude Biette. TV/MONORY. Petit Journal.

de ses étudiants un commentare de la Déclaration d'indépendance des États-Unis ! Ce sont donc à travers lui les grandes valeurs américaines que visent les nazis ! C'est gros. C'est pourtant ainsi, à coups de telles énormités ou de telles « naïvetés », que les fictions propagandistes américaines peuvent jouer l'innocence et la positivité, sans les précautions et habiletés retorses de la mauvaise conscience ou du remords, sans le scrupule de la vérité référentielle. Leur force tient à ce qu'elles prennent à leur compte sans la moindre hésitation ce qui constituerait le meilleur des arguments pour leurs adversaires : on ne peut leur reprocher que ce qu'elles étalent et assument au grand jour, avec une sorte d'indécence tranquille : oui, le modèle de toute démocratie est américain, oui, les héros tchèques sont inspirés par la Déclaration de Philadelphie...

pourrait-elle mieux en faire confidence, avec moins de risques, qu'à son père?), il lui redit : Personne ne doit savoir. Il ouvre un dictionnaire (le Livre, la Bible, le Code) et lui fait lire la définition : « Personne, nul, aucun ». Pas même lui, qui sait déjà de savoir que cette vérité est mortelle.

Mlle Novotny enfin, figure du flottement, représentante de cette conscience moyenne qui cherche et doute, image même de l'héroïne langienne, proie toute désignée d'un destin malin qui lui fait payer cher de croire encore avoir des désirs dans un monde de devoirs. Elle est plus que tous les autres tiraillée, ballotée, prise à la fois dans la nécessité et dans l'impossibilité du choix (entre mensonge et vérité, bonne cause et bonne conscience, comme elle l'est entre son fiancé et l'inéloignable Svoboda dont il lui faut feindre d'être l'amante). Une première fois, elle essaiera de se délivrer du secret auprès de son père. Une autre fois elle ira jusqu'à la Gestapo et là s'arrêtera, sans autre raison que celle de la logique langienne qui fait qu'on ne trahit pas quand on veut, qu'on trahit quand on ne veut pas (ce qui arrivera). Une troisième fois, sur le point d'avouer à son fiancé quelle machination elle a été contrainte de monter, dans laquelle il est tombé lui aussi, elle sera encore retenue de le faire par la présence, derrière la porte, de celui qui la *veut*, cette vérité, le policier Gruber. Elle devra donc tout au contraire en rajouter dans le mensonge, lui donner un nouvel éclat, une nouvelle force. Perte du fiancé.

De l'autre côté, ceux qui ne savent rien et pour savoir se déchaînent en enquêtes, interrogatoires, pièges, menaces, chantage aux otages et pour finir exécutions. Les hommes de la Gestapo. Lang ne les met pas tous dans le même sac. Presque tous d'un côté, un seul de l'autre. Presque tous rouages de la machine de mort, surchargés de négativité nazie, uniformes, arrogance, sauvagerie, bêtise. Ceux-là ne sauront jamais qui a tué Heydrich. Ils se briseront contre tous les silences. Ils tomberont dans tous les panneaux. Ils seront joués et floués par la grande machination de la résistance. Aveugles d'un bout à l'autre et surtout quand ils croient voir, pris dans la plus totale méconnaissance, finalement impuissants, ils apparaissent comme les perdants obligés de cette partie truquée. La vérité leur manque par principe. L'accès leur en est barré non tant parce qu'ils sont évidemment du mauvais côté (on verra qu'il n'y a pas de *bon* côté dans le dispositif du film) mais plutôt parce qu'ils sont figurés comme n'ayant rien d'*humain. Mécaniques qui ne pensent pas, purs supports de haine.*

Un nazi lecteur de fiction

Et puis le policier Gruber, lui aussi de la Gestapo, mais sans uniforme, sans rituel. Il ne fait pas le geste machinal du « Heil Hitler ». Il ne professe aucun nazisme. Il est le policier classique tel qu'avec son chapeau melon et son costume fripé il pourrait sortir des *Mabuse*. C'est pour elle-même qu'il s'intéresse tant à la vérité, et non par souci politique ou nécessité d'appareil. Il tient le secret pour un *défi* au bout duquel il faut aller. Il joue avec les signes du réel. Ce qui lui résiste est aussi ce qui l'excite et le pousse. Au contraire de l'ensemble des personnages du film, nazis comme résistants, entraînés par une logique plus forte qu'eux, qui les dépasse, les traverse, les joue et les agence à sa façon, l'inspecteur Gruber se bat, tentant de remonter le courant des apparences, des mensonges, des solutions fabriquées. Disons qu'il est l'un des rares qui *résistent* effectivement, l'un des rares que le film nous montre comme tels, avec quelques figures du peuple, dont la marchande des quatre-saisons, et bien plus en tout cas que les résistants qui occupent le devant de la scène mais qu'on ne voit en rien résister (on ne voit pas, rappelons-le, l'attentat de Svoboda contre Heydrich). Bien sûr, nous jouons sur les mots : de quelle *résistance* s'agit-il ? Les uns résistent aux nazis en montant des mensonges, en fabricant des leurres. Gruber travaille pour les nazis, et ne résiste qu'aux leurres. Gruber, policier et gestapiste, est forcément du mauvais côté; les résistants du bon. C'est du moins ce que la convention de départ pose massivement. Le travail de la fiction, lui...

Plus qu'aucun autre des personnages, la fiction va nous faire accompagner Gruber dans sa patiente, dans sa tortueuse quête de vérité. Mais nous, spectateurs, sachant cette vérité depuis le début, avons sur lui beaucoup d'avance. Et nous le verrons rattrapper cette avance avec à la fois de la crainte et quelque satisfaction. Crainte en ce que la remontée de Gruber instaure un suspense de poursuite : va-t-il démasquer le coupable, déchirer le voile des mensonges, perdre les héros? Mais aussi satisfaction sourde, soulagement : enfin, dans cette fiction, au milieu de ces machines, le jeu d'une intelligence, l'irruption d'un autre mode de fonctionnement, un personnage qui se démarque. Son enquête ne nous apprendra rien que nous ne sachions déjà. Mais à la suivre, à parcourir avec lui cette sorte d'itinéraire initiatique, nous apprendrons, comme lui, ce que cette vérité finalement dévoilée veut dire, et de quel prix elle se paye : de mort, de *sa* mort. Un peu de la nôtre aussi, puisque Gruber pendant un temps aura été notre représentant le plus direct dans la fiction. Gruber est un lecteur de fiction, comme nous.

D'abord Gruber est doté d'un *corps*. Ce qui le démarque violemment des nazis, machines, mais aussi des résistants, fantômes, zombies. Il y a peu d'effets de corps dans ce film (et en règle générale chez Lang) : la fiction n'en produit pas, n'a pas besoin d'en produire, bien au contraire. Il

importe surtout pour elle que ses héros les plus « positifs », ceux qui représentent les grandes valeurs (justice, innocence, liberté, etc.) et qui pour cela seront précipités dans un cycle infernal, en aient le moins possible : ne soient à la limite que des simulacres de corps mus par une force, une énergie, une logique auxquelles ils ne comprennent rien et contre lesquelles ils ne peuvent rien. Leur détermination et leur manipulation souveraines les préfèrent désincarnés. Tel est le cas sans aucun doute des Novotny. Le père : image pieuse, symbole d'une Idée. La fille : force abstraite d'aimantation, creusée et dévorée par le secret qui la traverse, vouée aux simulacres, image de la censure, de l'annulation des pulsions et des désirs. Son fiancé : toujours-déjà castré, corps éteint, force nulle. Quant au Dr Svoboda on peut à son propos parler de corps fantômatique : d'abord parce que la logique du mensonge dans laquelle il est pris amène à le cacher sans cesse, ce corps, à tenter sa dissimulation, son annulation pure et simple : depuis le premier moment il doit ne pas *avoir été vu*, sa visibilité même est déniée, il est devenu un corps négatif. Mais aussi, fantôme, parce qu'il a très littéralement un *double*(10). C'est un corps dédoublé qui traverse rétrospectivement la fiction. Là encore : simulacre et leurre. Leurres de corps pour tous ces porteurs de leurres. Ombres que la fiction projette en avant, ombres au sens propre que fabriquent des éclairages parmi les plus savants, trous noirs, lumière, matière et énergie inversées.

Les effets de corps se condensent sur quelques personnages « secondaires »(11) et, à l'exception de la marchande des quatre-saisons, figure du corps populaire supplicié, « négatifs ». Le corps polymorphe de Heydrich, vite embaumé. Le corps imposant puis ratatiné, insolent puis châtié du brasseur Czaka. Et celui de Gruber. Nous l'avons noté, la place de Gruber dans le dispositif exclut toute identification à lui : interdit de s'identifier à un agent de la Gestapo. Pourtant, comme on a vu, sa fonction-personnage, de lecteur, de décrypteur des signifiants fictionnels, tendrait au contraire à identifier son trajet et le nôtre, à le placer en miroir de nous. Ce renversement de perspective (exclusion/inclusion) s'effectue en grande partie sous la pression des effets de corps que multiplie le personnage, avec une sorte de frénésie vitale, d'énergie pulsionnelle qui le démarque de tous les autres (il s'agite, mange, boit, fume, baise, dort, s'habille et se déshabille sans cesse, s'exhibe dans tous ses états, explose), comme s'il attirait à lui toute la matière qui manque aux autres personnages. C'est bien en effet ce qui se produit à chaque confrontation de ce corps excessif, de cette boule de matière et d'énergie, avec aussi bien les machines-uniformes nazies que les zombies-résistants. La seule présence physique de Gruber dans un plan en face de ceux-ci ou de celles-là, produit un tel effet violent de contrastre, que s'accusent et se soulignent sa propre réalité corporelle, et l'irréalité des autres : sa puissance, leur impuissance. Ce corps agressif remarque comme tels les simulacres de corps ambiants. Il y a un sain devenir-vampire chez Gruber qui laisse les autres exsangues.

10. Le Dr Svoboda a très exactement un *double*, fictionnalisé et représenté comme tel : même silhouette, même tenue, même profession. Et qui le doublera en effet à l'hôpiral quand il sera à tirer sur Heydrich

11. On pourrait avancer cette hypothèse qu'à la limite il n'y a pas de personnages secondaires dans la fiction langienne, ou qu'ils le sont tous, tant ils n'interviennent et ne jouent tous que quand elle a besoin d'eux, comme pièces dans ses agencements.

Un baiser peut en cacher un autre

Tout ceci nous arrive sensible, lisible, dénoté, dans la scène célèbre où Gruber, sur les traces du chef de la résistance blessé, vient perquisitionner chez Mlle Novotny. Il y trouve évidemment une mise en scène (toujours la même) : en tenue légère (qui n'affirme pas pour autant leurs corps), le Dr Svoboda et Mlle Novotny sont en train de simuler une scène d'amour. Bien entendu, leur liaison, Gruber est le seul de la Gestapo à n'y avoir jamais cru : comment pourrait-il croire, lui (et nous), que du désir circule entre une absence de corps et une autre ? Et nous le croyons encore moins que lui puisque nous avons été témoins de la mise en place du simulacre(12). Il n'y croit pas en dépit du soin des simulateurs, contraints par la logique du mensonge à multiplier les *preuves*, verbales (fausse déclaration d'amour captée par le micro espion de la Gestapo), visuelles (regards et poses tendres) et même matérielles : Il y a par exemple, là, sur la joue du Dr Svoboda, la trace imprimée des lèvres de Mlle Novotny. Preuve confondante.

Gruber a beau saisir d'un coup d'œil tous les effets de ce bel agencement, il reste réticent, il n'y croit pas tout à fait. Et nous, spectateurs, témoins à la fois de la genèse de la mise en scène et du peu d'efficace de ses effets, nous ne pouvons qu'être d'accord avec lui : il a raison de se méfier. L'identification Gruber-spectateur prend corps à partir de ces effets de corps, présents ou absents, complets ou manquants. Le corps de Gruber porte ici *notre* conviction que les autres corps manquent à leur place. Et l'angoisse produite par cette situation tiendra moins au suspense, à l'imminence du danger qu'avec le corps caché la vérité soudain soit découverte (à la lettre : le rideau soulevé), perdus les héros (qui sont de moins en moins les *nôtres*), non, elle naîtra bien davantage du malaise, celui de Gruber et le nôtre, devant cette mise en scène laborieuse de corps insuffisants. Ces corps qui feignent l'amour sont glacés. A la fois froids, propres et vernis. Il y a de la mort entre eux, comme il y en a dans la scène, dans le secret de la scène, derrière le rideau. Mort qui fige les deux corps du simulacre, mort qui tue derrière le rideau ; mort représentée en scène par le simulacre, mort personnifiée en coulisse par le corps du chef de la résistance qui se vide de son sang.

12. Plusieurs scènes antérieures nous ont rendu témoins et complices de la mise en place du simulacre, notamment celle où le Dr Svoboda et Mlle Novotny comprennent qu'ils sont épiés par les micros de la Gestapo et commencent à *jouer :* rôles qu'ils ne pourront plus quitter, alliance dans le mensonge plus indissoluble que toute autre.

Gruber soulève son chapeau et se gratte le crâne : le tableau représenté à ses yeux est parfaitement cohérent. Rien n'y manque : les déshabillés, le canapé, les gestes tendres, le baiser et

même la gêne des acteurs. Il a surpris un duo d'amour. Et pourtant quelque chose en Gruber résiste à toutes ces évidences. Comme cela se passe chaque fois qu'il se cogne au simulacre, Gruber fait un détour par la matière. Le Dr Svoboda, toujours crispé, s'empresse de servir deux verres de vin. Au passage Gruber remarque – souligne à notre intention – quelque chose de l'ordre d'une forte différence de classe : ce sont les bourgeois, les raffinés qui boivent du vin ; lui, Gruber, plus peuple et plus grossier, préfère la boisson des pauvres, la bière. Mais ce vin, marqueur de classe, va servir à quelque chose. Nous voyons, comme le Dr Svoboda, que coule goutte à goutte le sang du mourant caché (le sang de la résistance). Voilà brusquement, sous les yeux de Gruber, du signifiant (et même du symbole) en trop, qui fait tache dans le tableau, qui est hétérogène au simulacre et menace d'y mettre fin, voilà de la matière et de la vie dans une mise en scène qui ne les souffre pas. Il faut les annuler, les recouvrir elles aussi (comme la vérité, comme le corps caché). Le Dr Svoboda improvise immédiatement une feinte de plus, rétablit la cohérence du simulacre en brouillant les signifiants incontrôlés : il renverse le vin sur le sang. Tache de vin sur tache de sang : camouflage parfait. C'est l'avantage quand on est résistant d'être bourgeois : la bière populaire n'eût pas annulé le sang.

13. Rappelons la note 6 : la résistance est devenue (dans le film) presque d'emblée l'affaire des élites. Il y a quelqu'ironie à faire remarquer cela par un policier de la Gestapo.

La ruse réussit : Gruber s'en va. Mais avant de partir il a convoqué, metteur en scène à son tour, celui à l'aide de qui il espère tester l'authenticité de la scène d'amour, la vérité de la représentation qu'on lui a faite : le fiancé de Mlle Novotny. Cette confrontation typiquement policière échoue : oui, Mlle Novotny répudie son fiancé, oui, le simulacre l'emporte sur la réalité, le mensonge sur la vérité. A moins qu'elle ne réussisse en un autre sens : qui est de nous prouver, comme à Gruber, que décidément il ne se passe rien entre ces corps-là, que l'amour supposé de Mlle Novotny pour son fiancé ne devait pas être d'un autre ordre que celui simulé avec le Dr Svoboda, que dans la violence de cette représentation-là, rien ne se déchire parce qu'il n'y a *rien*. Réversibilité des représentations, qui se montrent en même temps qu'elles montrent.

La résistance de Gruber aux leurres est à la fois liée à la consistance physique de son corps et à son accès (consommation - jouissance - déchiffrement) à l'insistance du signifiant. Il est en bon policier un adepte de la matérialité signifiante, un lecteur de la polysémie des signes. C'est en ce sens encore que son travail dans la fiction inscrit celui du spectateur, le redistribue et le formalise, car si le spectateur a toujours de l'avance sur Gruber et en sait plus que lui plus tôt, il ne sait pas nécessairement tout des agencements de signes qui inscrivent et font circuler ce savoir. Ce que nous savons déjà par statut, du fait même de la position de (relative) maîtrise où nous place la fiction, ce que nous savons sans travail, sans dépense d'énergie, informations que la fiction nous livre *franco*, Gruber nous enseigne à le voir activement, à le réacquérir en en payant cette fois le prix, en mesurant les résistances qui s'y nouent et les efforts qu'il faut à les lever, en représentant à notre intention le travail même que nous n'avons pas eu à fournir. Il nous donne une leçon de lecture qui oppose une maîtrise acquise et menacée à la maîtrise institutionnelle et tranquille.

Repartant, après le fiasco de la confrontation, avec le fiancé déchu de Mlle Novotny, Gruber s'entête, en vain. Rien ne le satisfait, rien non plus ne lui assure sa prise. Nouveau détour par la matière (et sans doute aussi *finesse* policière), il encourage le fiancé accablé à oublier ses malheurs et le convie à une orgie. Les deux hommes glissent dans une nuit de bières et de prostituées. C'est le moment où la machination des résistants se resserre autour de sa proie, le brasseur Czaka, à la fois coupable et victime désignée, accusé par une conspiration de la ville entière d'être, lui, l'ami des Allemands, leur agent et leur pourvoyeur en subsides et en résistants, l'assassin de Heydrich. L'un après l'autre ses alibis sont tombés, ses témoins se sont récusés ou, pire, l'ont chargé davantage. Seul Gruber pourrait encore le disculper. Mais Gruber a disparu. Introuvable à la Gestapo, absent de chez lui, il manque à toutes ses places institutionnelles. Il traverse sa nuit d'excès qui prend valeur de retraite initiatique. Et au matin, alors que les prostituées s'en vont, non sans au passage relever l'impuissance manifeste du fiancé qui en effet, plus que jamais lugubre, rumine sa castration, Gruber sort du sommeil et presque immédiatement découvre l'indice de vérité qui lui manquait. La nuit n'y est pas pour rien, ni le corps, ni la matière, ni sans doute le sommeil : quelque chose se manifeste à travers leur combinaison qui est de l'ordre de l'inconscient, les effets de corps de Gruber nous alertent aussi quant à cela, les résistances qu'il manifeste aux pièges du visible nous signalent que ce policier ne fonctionne pas qu'à l'intellect, à la logique rationnelle, à la déduction, qu'il n'est pas mû comme les autres personnages par un principe qui le programme de part en part en le vidant de toute substance propre, bref qu'il y a du *sujet* dans le personnage. Et par-là encore Gruber acquiert un pouvoir d'attraction qui nous engagerait à nous identifier à lui – si la pression référentielle et le barrage d'un surmoi policico-moral ne nous l'interdisaient absolument. Pas d'erreur, Gruber est bien du camp de ceux que nous devons haïr et même de ce camp le plus dangereux. Pourtant c'est bien lui aussi que le dispositif de la fiction met à notre place, c'est à l'image de son corps que s'accroche notre image du corps, et c'est bien par la mise en place progressive de son regard que nous sommes suturés.

14. Ce qui le démarque, encore une fois, de tous les autres personnages du film. Gruber se pose des questions et s'acharne à leur trouver des réponses. Bien sûr, cet acharnement même le conduit à sa perte, et par là il obéit à la dure règle langienne, mais ce sera aussi ce qui manifeste pour nous qu'il y a chez lui autre chose que du *programme*, et quelque chose qui justement brouille ou démonte les programmes. Alors, que cette sorte d'effervescence *créatrice* soit attribuée à un policier travaillant pour les nazis, diable !

Les Bourreaux meurent aussi : En haut, Miss Novotny (Anna Lee). En bas, deuxième à partir de la gauche, Czaka (Gene Lockhardt).

Le regard devenu visible

Le découpage, le trajet sensible de la découverte de l'indice déplie pour nous, spectateurs, le mécanisme de notre implication. Comme souvent dans les grandes fictions « classiques » une scène, un moment filmique, prennent en charge l'*exposition* formelle et comme didactique du dispositif qui structure la fiction tout entière. A l'usage du spectateur la représentation prend la peine de se représenter. Le piège délivre son mode d'emploi. Si dans la scène du faux duo d'amour le découpage, nous faisant voir un flux de sang encore invisible à Gruber, maintenait l'avance de notre regard sur le sien, c'est ici, dans la scène du réveil après la nuit, que s'opère la jonction des deux regards. Le fiancé est assis la tête entre ses mains, vidé, méditant son infortune. Gruber, las et lourd de sa nuit, est debout, devant un miroir. Le fiancé voit sur la joue de Gruber la trace du rouge à lèvres de l'une des prostituées. Il comprend avant même que nous n'ayons le temps de le faire ce que c'est qu'une *vraie* marque de baiser et que celle qu'il a pu voir, la veille, déposée par la bouche de Mlle Novotny sur la joue du Dr Svoboda, n'était qu'une empreinte artificieuse, un simulacre. Son corps jusque là tassé, nié, brusquement et pour la première fois se déploie ; exsangue, il reprend vie ; son regard devient visible. Et c'est cela en effet que Gruber voit dans le miroir : le regard *fixé* de celui qui a vu la vérité, un effet de corps qui ne cadre plus avec le tableau antérieur, une métamorphose que rien ne peut expliquer sinon que c'est sur lui, Gruber, pris dans le regard de l'autre, que quelque chose d'essentiel est devenu visible. Et que c'est lui, Gruber, qui porte sur lui ce qu'il cherchait ailleurs. A la seconde même où il voit dans le miroir le reflet du corps transformé du fiancé, Gruber voit, et nous voyons avec lui, dans le miroir, le reflet de la marque d'une bouche véridique, d'un corps véritable : le dessin et la forme des lèvres sont brouillés, il y a un effet de trace, de mouvement, de gras, qui contraste avec l'autre empreinte, nette et bien découpée. La matière l'emporte sur la ligne. La marque familière et insignifiante d'un corps sans amour l'emporte sur la marque affectée d'un amour sans corps. Le fiancé peut se rassurer : oui, il a été victime d'un leurre ; non, il n'y a jamais eu de désir et le corps chéri de sa fiancée n'a jamais cessé d'être asexué – tout le contraire du corps grossier, vulgaire et sexualisé de la prostituée. C'est immédiatement aussi ce que comprend Gruber : là où il n'y a pas de corps il y a du leurre ; son propre corps est la réfutation du simulacre ; les fards ne marquent pas de la même façon tous les corps parce que tous les corps ne sont pas réels et que c'est donc dans leurs images aussi, dans leur représentation qu'ils ne se valent pas ; les images sont trompeuses, les représentations leurrantes, il faut les associer, les confronter, les opposer, bref les lire, pour les départager.

15. Difficile d'éviter les métaphores phalliques précisément parce que c'est à partir de ça, d'un centrage phallique, que se déploie ce type de fiction, variation innombrable de l'archétype culturel œdipien.

Tout ceci nous arrive dans la duplication du corps et du regard du fiancé, du corps et du regard de Gruber par le miroir. Représentation directe et indirecte se combinent, se redoublent, se désignent mutuellement par un effet interne de mise en abyme qui joue donc aussi comme signe de la réflexion du film sur lui-même. Nous voyons en même temps :

– Le corps et le visage marqué de Gruber : ce qui nous confronte directement à la non-analogie (il n'y a jamais dans les images que de la fausse analogie, de la non-adéquation et de la non-identité, de la pseudo-ressemblance : bref, d'une image à la chose comme d'une image à une autre, de la différence) entre les deux empreintes de baiser, l'actuelle, brouillée, et la mémorisée, nette.

– Le reflet de ce corps et de ce visage dans le miroir (effet d'inversion : là encore, la répétition est différence, le même est une impression) avec en plus le reflet du regard de Gruber sur sa propre joue, donc le trajet pour nous sensible, représenté, de ce regard, de ce qui associe l'œil, le corps et la marque. A la fois le corps visible pour lui-même et le regard devenu visible. Le passage par le miroir, par le reflet, habituellement amplificateur d'effets d'apparence, de miroitement, joue ici comme ce qui renverse l'apparence : il faut passer par de l'image pour aller au vrai ; la dénaturalisation du visible, sa désignation comme tel, son auto-représentation et sa conceptualisation réflexe, permettent de se dégager des leurres, de sortir des simulacres. (Encore un exemple, au passage, de la façon dont, dans le cinéma dit « classique », c'est le dispositif de représentation qui se met lui-même à distance, se déconstruit, se démonte et rend par-là lisible son agencement, sans qu'il soit besoin des effets de rupture, de récusation et de pseudo-distanciation dits « modernes ». Comment en fin de compte la trop fameuse *transparence* n'est elle-même qu'un leurre, une idée toute faite). D'autre part ce jeu du regard réfléchi est précisément ce qui capte notre propre regard et l'inscrit dans le miroir, le superpose dans le reflet au regard de Gruber. La mise en abyme est aussi *notre* mise en abyme, par l'inclusion de notre regard dans la circulation (et pour le court-circuit) des regards représentés. Une grille se constitue dont, à notre place de spectateurs, nous faisons partie : Gruber se voit vu – Il se voit – Il se voit se voir – Nous le voyons vu – Nous le voyons – Nous le voyons se voir – *Nous nous voyons le voir.* Et si l'on ose dire, il nous voit le voir.

– Troisième terme en effet inclus à la fois dans le regard de Gruber et dans le nôtre, la réflexion par le miroir du regard du fiancé. Tout ce dispositif de captation et de dépliage (cette implication explicative) se renforce encore du fait de l'angulation de la prise de vue : le jeu de la profondeur de champ dans le miroir et l'effet d'une perspective oblique nous font voir qu'il y a dans le miroir une place-reflet occupée qui est symétrique à la nôtre : celle du regard du fiancé sur Gruber, que

Gruber voit et qui fait ricocher son regard sur lui-même, en même temps que le nôtre. En somme, l'image d'un spectateur comme nous, qui pourtant ne nous représente pas vraiment dans la mesure où aucun procès d'identification ne nous a liés à lui : une fonction-spectateur, plutôt, qui remarque la nôtre, puisque du point d'où elle vise elle pourraît, par l'incidence du miroir et la réversibilité de la perspective, nous voir nous aussi regardant. Quelque chose nous vise dans le regard de Gruber vers cette profondeur, et comme ce regard a capté le nôtre, nous nous visons nous-mêmes.

Si bien qu'au terme de cette scène charnière, qui marque l'accès de Gruber à la vérité et lui fait combler le retard qu'il avait sur nous, nous nous trouvons encore un peu plus pris dans une identification *forcée* à Gruber. Déjà c'était son corps que tout nous faisait identifier comme corps positif, et non pas ceux des héros. C'étaient ses résistances que la fiction nous faisait partager et non pas la fuite en avant des résistants eux-mêmes. Et voici que nous en sommes au même point, que le temps d'un regard nous avons coïncidé. Identification forcée, parce que bien entendu nous ne pouvons pas l'accepter, que par principe elle nous répugne, qu'elle est barrée par le référent « nazi » (16) et la haine qu'il appelle. Cette identification est donc à la fois imposée par le dispositif fictionnel et refusée par la *bonne place* qui nous est programmée. Difficile d'y rester, à cette place-là, qui se déplace et se retourne d'un côté qui n'est pas le bon, vers une position où quelque chose se clive, où nous sommes pris dans un conflit à l'impossible résolution. Non plus celui explicitement formulé par la fiction : faut-il et comment sauver les otages ? mais un autre, insidieusement substitué au premier (17) : si nous sommes bien du côté des résistants, quel est ce côté, est-il bien *l'autre* de celui des bourreaux ?

La haine du spectateur

La mort de Gruber rend plus manifeste encore cette gêne qui commence à nous saisir. Maintenant qu'il a compris, Gruber court droit au but (à la mort). Il surprend le Dr Svoboda dans l'hôpital où celui-ci exerce : c'est-à-dire au lieu même dont Svoboda a constitué son alibi (il était, à l'heure de l'assassinat d'Heydrich, occupé à opérer un patient). S'il sait clairement qu'on lui a menti sur toute la ligne et qu'entre Svoboda et Mlle Novotny il y a une autre complicité que celle de deux amants, il manque encore à Gruber, comme à nous, de pouvoir démolir cet alibi formidable. Il n'aura pas à le faire. Il n'aura pas à démasquer le Dr Svoboda, qui s'en charge lui-même. Le Dr Svovoda et son aide sortent de la salle d'opérations. Ils sont tous deux en blouse blanche, tous deux masqués. Ces deux silhouettes presque identiques, ces deux *uniformes*, ces masques qui doublonnent suscitent un effet de trouble perceptif. Gruber, comme nous, se trompe et prend l'assistant pour le patron, le faux pour le vrai. Immédiatement Svoboda se fait reconnaître, se démasque (à la lettre). Gruber, comme nous, comprend : masqué, un chirurgien en vaut un autre ; un uniforme a autant de doubles que l'on veut. Svoboda, loin de résister à cette interprétation, la confirme tranquillement : il n'est plus besoin de ruser encore puisque Gruber, de savoir, est condamné. Plus que jamais, vérité = mort.

Son exécution dans le vestiaire des chirurgiens fonctionne doublement comme piège : pour lui, pour nous. Pour lui, il ne se bat pas contre un homme (un corps) ni même deux, mais contre quelque chose de monstrueux, deux masses parallèles et identiques qui avancent et convergent sur lui d'un pas d'automates (c'est filmé ainsi (18)), deux regards fixes, morts, qui ne le quittent pas et *auxquels (c'est filmé ainsi) son propre regard ne peut faire face en même temps.* C'est là qu'il commence à s'affoler et qu'il se sait perdant, d'être vu toujours du côté où il n'est pas en train de voir. De ne pouvoir accommoder simultanément sur ces deux images, cette image dédoublée, dont son propre corps est le plan de convergence. D'être épinglé du côté où son regard ne le défend plus : où il est aveugle, où il est *déjà* tué. Cette mise à mort inéluctablement réglée n'a rien du duel, de l'affrontement, du combat. Elle n'a aucun caractère héroïque, en dépit de la (bonne) cause qui la justifie. Bien au contraire. Les deux justiciers nous sont représentés *comme Gruber les voit :* deux machines de mort, deux mécaniques infra-humaines, deux forces funèbres de la haine. Ainsi le piège fonctionne-t-il *pour nous aussi.* Quelque haine, justement, que nous puissions encore ressentir pour Gruber, et de toute façon davantage pour ce qu'il représente que pour son personnage tel qu'il est représenté, il est difficile d'en éprouver encore en ce moment de sa mort, à l'intérieur de ce dispositif où non seulement il occupe la place de la victime (passe encore, il y en a de mauvaises), mais où surtout les deux exécuteurs, les deux résistants, occupent sans équivoque, eux, et par un étrange renversement des valeurs, la place insupportable des bourreaux.

A la fois nous les avons vues, ces deux images de cauchemar, du point de vue de Gruber au moment où elles avancent sur lui (sur *nous*, donc), et à la fois nous avançons avec elles, de leur pas, vers leur (notre) cible. Rarement comme ici le champ-contre-champ aura impliqué l'effectif et impossible déchirement du spectateur, à la fois d'un côté et de l'autre, piégé dans le champ, piégé dans le contre-champ. La caméra est en effet placée dans le dos des deux tueurs qui d'un bord et de l'autre du cadre avancent en convergeant vers le centre de l'image (Gruber). Nous sommes dans l'axe et sur la ligne de ce point de fuite perspectif, notre champ de vision épouse la base de ce triangle dont les deux angles latéraux sont les deux doubles et le sommet Gruber. C'est

16. Il s'agissait pour ces fictions, disions-nous, d'en finir avec leurs référents. Celle-ci ne fait rien d'autre que liquider le nazisme en tant que référentiel historique dès le moment où elle nous coïnce dans cette place intenable.

17. Le stratagème ne sert pas seulement à refouler un débat politico-moral intranchable, à sauter par-dessus l'impasse du film à thèse : plus insidieusement, en renversant le rapport de forces (temps 1 : nazisme contre résistance; temps 2 : résistance contre nazisme) tout en se limitant à inverser les rôles terme à terme, il nous consuit à jouir du refoulement du débat : au lieu d'être divisés avec les bons par les méchants, nous sommes avec les bons unis contre les méchants; et tout ensemble à payer le prix de cette jouissance de vengeance, qui est finalement de nous faire trancher à notre insu le débat en acceptant cette fois que la fin justifie les moyens, pourvu que la cause soit bonne.

18. Les lumières de la scène jouent dans le même sens : elles intensifient l'allure fantômatique des deux mêmes médecins marchant sur Gruber, elles projettent vers lui les deux ombres noires des deux masses blanches. Il y a là un effet de stylisation plastique et lumineuse qui renforce la charge symbolique de la scène.

dire que la position de Gruber, dans l'axe de notre regard, est symétrique de la nôtre. C'est dire aussi qu'il a affaire à un troisième regard, axial celui-là, le nôtre. Déjà dans une position homologue de celle des tueurs que nous voyons de dos, et faisant face ensemble à Gruber, un lent travelling-avant, terrifiant, nous fait encore plus accompagner leur marche. Le champ nous avait mis du côté de Gruber, le contre-champ nous identifie sans recours à ses tueurs. Et de ce point de vue-là, pas plus que de l'autre, la mort de Gruber ne peut être ressentie comme la victoire des justes, ni même tenue avec soulagement pour fin de la menace qui pesait sur les héros : ces héros nous nous en fichons un peu (19), rien en eux ne peut nous séduire sinon leur seule cause ; d'autre part, à ce point de la fiction, cette cause commence à mal tourner pour nous.

La machination des résistants triomphe en effet. Les mêmes représentants du peuple pragois que nous avions vus, à la Gestapo, refuser de répondre aux questions des nazis, résister courageusement à leurs interrogatoires et à leurs violences, manifester la fermeté et la dignité les plus grandes, tenir bon contre les menaces et les tortures pour couvrir par la solidarité du silence collectif le secret sur l'assassin de Heydrich, nous les voyons maintenant, ces chauffeurs de taxis, ces ouvriers, ces garçons de café, venir d'eux-mêmes à la même Gestapo, raconter aux mêmes nazis et avant qu'on leur demande rien leur petite histoire, toujours la même, aligner leurs témoignages qui chargent toujours le même « coupable ». Bien entendu, ils ne font cela que sur ordre de l'organisation clandestine. Bien entendu, il s'agit d'un piège où faire tomber la Gestapo. L'effet de ces répétitions inverses reste étrange. Que voit-on ? En face de la machine nazie, barbare et machinique au possible, une autre machine se dresser, pas moins impitoyable, pas moins mécaniquement réglée.

On nous dira que l'une et l'autre sont incomparables. Pourtant le fonctionnement de la fiction, et notamment ses effets de répétition, son insistance sur les automatismes, nous suggèrent qu'elles pourraient être comparées (20) et que peut-être en quelque chose elles se valent. Automates ici, autres automates là. Leçons récitées, discours d'appareils, voix qui sonnent faux, manipulations des esprits et des corps, extension du mensonge organisé à l'échelle d'une communauté, fabrication et accumulation de leurres, il y a dans la conspiration des résistants tout à la fois un accent militaire, une requête d'obéissance passive et absolue, un effet violent de dépersonnalisation des conspirateurs, une raideur funèbre qui finalement n'inspirent guère confiance. On s'amuse de voir la Gestapo si bien bernée. On s'amuse de voir le brasseur Czaka, parfaite brebis galeuse, capitaliste et traître, secoué par l'angoisse d'être accusé précisément de ce dont il n'est pas coupable. On ne s'en amuse pas si longtemps. Le malaise prend le pas sur le défoulement. Nous avons beau savoir tout ce dont Czaka est coupable, et ce n'est pas peu, nous avons beau l'avoir vu trahir la résistance, il reste que nous savons aussi, avec la plus grande certitude, qu'il est innocent au moins de ce pourquoi on le condamne. Et tout dans le système du film, encore une fois, nous incite à penser que c'est sans doute *autant* pour cette infime part d'innocence que pour la somme de ses fautes qu'il doit payer sa mort. Comme tout dans la représentation de cette mort – sur le parvis d'une église – en fait le terme d'une sorte de marche au martyre. Accablé par les faux témoignages et les mises en scènes des résistants, lâché par ses amis nazis provisoirement satisfaits du coupable qui leur est offert, Czaka effectue une double trajectoire inverse (21), dont les effets se marquent sur son corps, l'un des seuls avec celui de Gruber auxquels s'accroche la fiction (22). Chute et déchéance : de la puissance, de la fortune, du luxe, à la répudiation et à l'insignifiance ; et parallèlement ascension et martyre : de la vanité, de la lâcheté, de la crapulerie, à cette sorte d'héroïsme de l'exclu ou de la victime expiatoire, à cette folie qui est à la fois châtiment et élection. C'est quand Czaka ne compte plus pour personne dans la fiction qu'il commence à compter pour nous. Comme Gruber meurt d'accéder à la vérité, il meurt, lui, d'incarner pour lui seul (et pour nous) sa vérité particulière (il n'a pas tué Heydrich) que les deux machines opposées vont se liguer pour démentir. Mais à la différence de ce qui se passe avec Gruber, le dispositif fictionnel et le système de représentation ont toujours maintenu Czaka à la plus grande distance de nous, la sympathie est barrée, toute identification plus encore et nous sommes donc conduits à le condamner nous aussi sans rémission, au même rang que la coalition de ses accusateurs.

. .

Marcher du même pas que les machines, est-ce à cela aussi que nous condamne ce film ? Ou bien s'agit-il seulement (mais ce n'est pas exclusif) comme dans la plupart des fictions langiennes, de *faire payer sa place* au spectateur ? Si la fiction fait circuler de la mort entre les personnages, le dispositif fictionnel qui agence la place du spectateur en fait un trajet de *mortification*. Toute croyance est déçue ou châtiée, tout élan puni : les adhésions idéologiques ou passionnelles aux « bonnes causes » comme le désir de vérité, les illusions de justice comme les identifications, les pulsions des personnages comme la pulsion scopique du spectateur, soumise à la loi du leurre, destinée à l'aveuglement. Pas plus que les personnages, le spectateur ici n'a le moindre choix. Il n'y a pas de règles du jeu, il n'y a pas de jeu, à moins que ce ne soit celui de la *carte forcée* (et, on s'en doute, il ne peut y avoir de *bonne* carte forcée), bref pas la moindre gratification. Le dispositif s'emploie à inclure le spectateur *dans la fiction*, pour que, s'il épouse leur cause, il partage aussi le sort des personnages : d'être joués, système de la manipulation qui a l'honnêteté hautaine de s'avouer comme tel. Fiction de la haine, oui, mais d'abord haine du spectateur.

19. C'est la fiction la première qui s'en fiche en ne prenant pas la peine de dénouer ce qu'elle avait noué : nous ne saurons rien d'une éventuelle (?) réconciliation de Mlle Novotny avec son fiancé; rien du professeur Novotny, etc. Cela n'a d'ailleurs aucune importance tant nous avons peu investi d'énergie sur ces personnages.

20. A la limite le film lui-même effectue cette impossible, cette scandaleuse comparaison. Le chef de la résistance succombe à ses blessures et nos héros sont à son chevet. Effets de lumière et de musique qui nous disent qu'il y a de l'assomption dans cette mort. Mais un insert vient là de la façon la plus bizarre : le corps d'Heydrich embaumé dans une chapelle ardente. Alors bien sûr c'est la mort de l'un contre la mort de l'autre. Mais cela implique aussi une logique de l'équivalence, de l'échange : l'un contre l'autre, l'un pour l'autre, l'un comme l'autre : deux chefs, deux chefs morts, deux veillées funèbres, nous avons beau en préférer un, l'autre est là. Mise sur le même plan? Égalité, identité dans la mort? Ou encore : opposition idéologique dans une confusion signifiante?

21. Cela se figure dans la scène de la confrontation de Czaka avec d'un côté ses accusateurs, de l'autre ses de moins en moins sûrs amis nazis. Czaka va des uns aux autres, s'approche comme pour se raccrocher à eux du bloc des employés du restaurant ligués contre lui, puis revient vers le bureau des enquêteurs nazis, sans trouver prise ni appui d'un côté comme de l'autre.

22. Étrange que les deux seuls personnages dont la mort soit représentée dans le film avec violence et intensité soient ceux dont le corps joue autant, comme s'il fallait payer cela, avoir un corps, d'une mort plus cruelle et excessive.

Robert De Niro et Liza Minnelli dans *New York, New York* de Martin Scorsese

Joan Crawford, dans *Johnny Guitare*, de Nicholas Ray.



Emil Jannings, dans *Faust*, de Murnau



PLAIDOYER PRO NIRO

PAR FRANÇOIS REGNAULT

M'émouvrai-je trop d'un mot et le porterai-je trop haut si je dis que l'expression « les pitreries de Robert de Niro » dans l'article de Bernard Boland sur New York New York *est quelque peu offensante ? Certes, le reste de l'article le montre, « pitreries » est pris en un sens descriptif et comme en discours indirect : ce qu'il faut appeler des pitreries si l'on veut poser qu'il s'agit de mettre le personnage dans la position de simuler le cinéma du passé, tout en présentant celui d'aujourd'hui, donc de le dénouer comme mensonge, puis de mettre le spectateur dans la même position de simulation rétrospective, puis de condamnation moderne du même mensonge. Cette dialectique a sa cohérence pour soi, d'autant qu'elle analyse un film plutôt que le jeu d'un acteur. Je ne retournerai donc pas cette expression contre son auteur, qui dit sur le film de Scorsese des choses judicieuses et convaincantes. J'en prends plutôt prétexte et l'entends autrement. Lâchons le film, mais vengeons l'acteur.*

On demande donc : quelles sont les opérations qui empêchent, qui interdisent – ici et maintenant – de dire par exemple que de Niro est un grand acteur et qu'il joue bien ? De le dire avec tout le monde, avec tous ceux du moins qui vont, qui voient, qui admirent et qui ne sortent pas sans des raisons multiples de dire qu'ils admirent : il est habile, il est drôle, il est tendre, il est sympathique, il est doué, il s'amuse, il est crédible dans son personnage, il a beaucoup travaillé pour ce rôle, sait-il vraiment jouer du saxophone, en tout cas il en joue, rien qu'à le *voir*, admirablement, etc...

C'est qu'on rencontre, si on veut le dire, des objections graves et pratiquement funestes à l'exercice actuel de la critique intelligente (celle des *Cahiers*, la seule qui nous intéresse et qui nous importe), et dont la racine semble reposer sur l'axiome suivant : le jeu de l'acteur de cinéma et le jeu de l'acteur de théâtre sont incommensurables; comme la substance pensante et la substance étendue dans le cartésianisme, sauf qu'ici l'étendue serait du côté du cinéma tandis que du côté du théâtre on trouverait la chair, la présence, l'intérieur, etc... Comme la problématique actuelle de l'acteur est dominée, on ne sait pourquoi, plutôt par la référence à son corps qu'à son art, il en résulte : a) qu'on se croira forcé, si d'aventure (aventure par là même assez rare) on parle de l'acteur de cinéma, d'invoquer son corps; b) qu'on se verra aussitôt forcé d'accorder à ce corps un sens métaphorique. En outre, comme on attribue, on ne sait pourquoi, le désir au corps plutôt qu'à l'âme, à la pensée, ou au sourire, on le retirera à cet acteur de lumière et d'ombre qui tache d'encre l'écran pour le transférer au seul auteur (ce que relève bien Serge Daney dans la fin de son *Eloge d'Emma Thiers*, sur le statut actuel du cinéma d'Auteur). Et comme le corps de l'Auteur est encore absent, on n'est pas loin de se rabattre alors non pas sur son désir, mais sur sa vision du monde elle aussi préferée à son art et à son style.

Tout est fait, il est vrai, pour autoriser de telles réductions. Car à l'axiome général s'ajoutent des thèses particulières, par exemple sur la mise en scène de cinéma, sur le montage, sur le cadrage, et, de proche en proche, on pourrait le repérer, sur toutes les phases de la production d'un film, qui ont pour effet d'éliminer l'acteur.

Mise en scène par exemple : le temps où Feuillade, disposant de pellicule et à court de scénario, disait à ses acteurs : « Allez-y, jouez ce que vous voulez, je tourne », ne semble pas seulement lointain, il semble impossible. On suppose donc, toujours dans le système que nous décrivons, qui nous semble avoir cours ici et là et qui comprend donc, puisqu'il est dominant, toutes les exceptions qu'on voudra, que le metteur en scène de cinéma (lequel fait le film alors que celui de théâtre n'a même pas fait la pièce) a tous les droits de la plus grande tyrannie.

Montage : les droits de briser, d'arrêter, ou de prolonger, de relier, en bref de monter le jeu de l'acteur ont leur triomphe dans l'effet Koulechov, et leur limite dans son idée de monter le pied de X, la main de Y, le nez de Z, et mon tout est un homme, ou une femme. Ces droits semblent attester l'essence rigoureusement partielle du fameux corps de l'acteur. Tout cela est connu.

Plus gravement aujourd'hui, la loi de l'*in* et de l'*off* ou encore l'analytique du champ, du cadre, ôtent sa dernière liberté à l'acteur, puisque déjà esclave par la mise en scène, étranglé ou écartelé dans le temps par la prise ou par le montage, il ne lui reste même plus, dans le laps où il croit se *montrer*, qu'à faire *figure* dans l'espace. L'acteur de cinéma n'est plus qu'un figurant au sens strict, une figure dans la figure de l'écran, une forme dans le rectangle fatal. Qu'importe l'ivresse pourvu qu'on ait le flacon.

Et encore une fois on pourrait faire la même démonstration pour l'éclairage (Godard proposant à Adjani, disait-il, de la faire jouer de dos et dans l'ombre), et le son (doublage, mixage, voix off, etc...)

Or il faut affirmer qu'aucun de ces principes n'a jamais empêché certains films qui les appliquèrent d'être admirables. A l'oublier, à revendiquer bêtement les droits de l'acteur et de son corps total – comme si au théâtre c'était au corps total de l'acteur qu'on eût accès, ce qui est aussi le préjugé des tenants de l'axiome d'incommensurabilité – on méconnaîtrait que tout film est à certains égards « koulechovien »; même ceux de Feuillade, qui semblaient pourtant choisir un cadrage *analogue* à celui de la scène (mais ce n'est jamais qu'une illusion). Nous voulons donc seulement dire que *tout* dans un film n'est pas « koulechovien ». N'éviterait-on pas en effet bien des effets dogmatiques, en ces jours de théories terribles, à procéder comme Aristote et à dire par exemple : *« Il arrive, par suite de cette pluralité de sens, qu'une même chose ait une pluralité de causes, et cela non par accident : par exemple, pour la statue, la statuaire et l'airain, et cela non pas sous un autre rapport, mais en tant que statue, mais non au même sens; l'une comme matière, l'autre comme ce dont vient le mouvement. Il ya même des choses qui sont causes l'une de l'autre, par exemple la fatigue, du bon état du corps, et celui-ci de la fatigue; mais non au même sens; l'une comme fin, l'autre comme principe de mouvement. Enfin la même chose peut être cause des contraires; en effet ce qui, par sa présence est cause de tel effet, nous en regardons quelquefois l'absence comme cause de l'effet contraire; ainsi l'absence du pilote est cause du naufrage, et sa présence eût été cause du salut »?*

D'ailleurs, le système que nous analysons a ses fuites : elles se repèrent, dans l'analyse d'un film, à de rapides ajouts parenthétiques sur le jeu d'un acteur, ce qui n'a pas lieu en général dans la critique de théâtre; alors fait retour tout d'un coup l'appréciation la plus simplette : Un tel, admirable. Comme si on disait toujours : Un tel, *au demeurant* admirable, car ce qui demeure en trop, c'est bien en effet qu'Un tel soit admirable. *En outre*, ce système a contre lui la tradition la plus authentique du public de cinéma, qui aime ses grands acteurs et qui les suit. *Certes*, il s'en tire en les nommant des stars, ce que n'est pas un acteur de théâtre. C'est-à-dire qu'il étend les dimensions des écrans, où ces grands acteurs viennent figurer de film en film, à leur vie tout entière. Vie artificielle, moins en ce qu'elle est tumultueuse, anormale et opulente, qu'en ce qu'elle continue dans la ville le jeu d'ombre et de lumière de la caverne. D'où le beau nom d'étoile.

Mais cette tradition vaut parce qu'elle élit en général un certain nombre d'acteurs qui ont cette propriété de crever l'écran. Et comme ce n'est pas à la lettre possible – comme d'ailleurs il est aussi très rare que l'acteur de théâtre passe réellement la rampe – plusieurs ont dû le faire le long du rectangle de toile : ainsi Marlène Dietrich, par une sorte de dodelinement ironique de la tête et du col laissait voir à ses amants dans les films de Sternberg qu'elle serait finalement insaisissable, le furet, l'hermine du désir. Le regard embué, pâmé, illuminé des grandes actrices fémines, c'est une façon qu'elles eurent de récupérer du hors-champ pour elles-mêmes, d'en produire à leur compte, La fébrile fragilité de Katharine Hepburn, c'est une profondeur autre donnée au champ; ses yeux comme des flammes, ce sont deux abîmes dans l'écran plat; ce sont deux cratères les yeux de Joan Crawford, où le spectateur craint de se calciner; deux phares, ceux de Marlon Brando, qui dérivent le spectateur vers des enfers et vers des ciels. La démarche lente en canard de Buster Keaton, ou sa course très rapide de guépard, c'est aussi un tempo imposé au montage; la diction bousculée de deux des trois Marx, c'est aussi une coupure dans le plan, le Witz fait le clap; les gestes de W.C. Fields, c'est un cadrage ajouté à ceux du film, et Louise Brooks raconte même sans d'ailleurs lui en faire grief, que, plus habitué au cirque qu'au cinéma et ignorant qu'on ne lui filmait que la tête, il persévérait à jouer de tout le corps. Et heureux qui comme Chaplin pouvait faire souvent coïncider son cadrage d'acteur comique et son cadrage de metteur en scène - d'où la secrète simplicité de son art ajouté à sa nature.

Heureux aussi les acteurs dont la morphologie dictait le cadrage : le Jannings du *Dernier des hommes*, c'est une géographie où se promena Murnau, et le menton barbichu de Tcherkassov devint ligne de force des plans d'Eisenstein.

Le cinéma permet même à titre d'heureuse rencontre les rapports qui existent à titre d'harmonie préétablie entre une beauté et un talent, puisqu'au cinéma le personnage n'existe pas hors l'acteur et n'a donc de nature que celle du comédien. *« Le personnage de film,* dit Panofsky, *vit et meurt avec l'acteur ».* Mais ce qui est nécessaire dans la nature se lit comme contingent dans l'art.

Et si on pousse plus loin, pourquoi croit-on qu'on aime tant Jouvet sinon pour cet art souverain de détourner, de dévoyer plusieurs des navets dans lesquels on croyait le faire tourner : tics de voix, mépris pour le personnage, ironie sur le scénario, clin d'œil à Marguerite Moreno par-dessus l'intrigue. *Et même,* sans qu'ils brûlent trop l'écran, des acteurs comme Vittorio Gassman ou surtout Laurence Oliver arrivent fort bien à transformer le rectangle de toile en une sorte d'espace de jeu où ils reconquièrent leur propre terrain, recentrent l'image sur tel geste telle expression, sont à eux-mêmes leur propre caméra, en plus de celle qui les filme, si bien qu'il faut écouter avec une sourdine les jérémiades de toutes sortes d'acteurs des deux arts qui racontent combien un tournage, une prise, les hachent, les broient, les privent de jouer. Ou du moins il ne faut pas les croire quand ils attribuent cette souffrance à l'essence du cinéma.

Laughton, raconte J. Von Sternberg, jouait dans *I Claudius* (film interrompu dont il ne reste que deux bobines) toujours en dehors des lieux prévus pour le tournage, si bien qu'il fallait disposer des caméras dans tous les coins pour être sûr de le saisir. Croyez-vous qu'il en ait eu moins le sens du cinéma, lui, l'auteur de *La Nuit du chasseur?*

Le grand acteur de cinéma joue avec l'ensemble du plateau, avec la caméra qui le regarde, avec la technique comme avec un instrument de musique - un saxophone par exemple -. Le tournage est pour lui moins cette machine de Chicago où entrait un cochon et d'où sortait un jambon, qu'une sorte de théâtre en concentration, de ring; il est comme l'acteur de Nô qui doit donner sa fleur dans une seconde.

Si donc Robert de Niro, dans *New York New York,* fait preuve d'une grande virtuosité, s'il a l'air de s'amuser à jouer, de s'amuser du scénario, du montage, du film comme il joue du saxophone - et l'on sait que le saxophone rangé, il apprendra autre chose comme il a déjà appris à faire le taxi - est-ce que ce n'est pas pour affirmer au spectateur à qui il plaît que le métier d'acteur s'apprend *aussi,* et *encore?* La difficulté vient de ce que l'analyse d'un jeu d'acteur est plus rare et plus incertaine que celle d'un film. Le test de Rorschach, considéré par Sternberg comme étant l'essence du cinéma,. concerne encore davantage le jeu, car, toi tu trouves que c'est un mauvais acteur, et moi, je trouve que non, allez savoir. Pourtant est-il impossible d'apercevoir une nature d'acteur, d'analyser l'art qui chez le grand acteur fait signe de cette nature? Car l'art d'un acteur serait la matière dont sa nature est la forme, et non l'inverse; c'est-à-dire qu'on connaît la grande nature de l'acteur par ce que cet art révèle d'elle dans son jeu, et il a l'humilité de montrer ce qu'il sait faire, ce qu'il *appris* à faire, pour que demeure d'autant plus visible ce qui ne s'apprend pas, et grâce à quoi il est à sa place - celle de son désir - de s'être dit un jour : « et moi aussi je serai acteur ».

De Niro drague Liza Minnelli pendant une longue scène drôle. Il est à la fois tête à claque et joli-cœur. Il sait aussi qu'il le fait. Est-ce de trop? De Niro, dans le hall de l'hôtel, bluffe le portier, simule une jambe artificielle, la pose sur le comptoir; il simule l'invraisemblable par l'invraisemblance. Est-ce de trop? De Niro joue du saxophone (huit mois d'apprentissage, dit la chronique) comme si c'était en plus de ce qu'on demande d'ordinaire à un acteur qui devrait juste faire semblant (et on couperait, ou on cadrerait pour dissimuler). Est-ce de trop? De Niro fait le marié, fait le chef d'orchestre, fait l'enfant, danse, et, à la fin, s'en va aussi seul que le chat, avec toujours ce regard en plus qui dit : voyez comme j'aime jouer. Est-ce de trop? C'est de trop s'il est vrai que nous n'aurons jamais la preuve que ce ne soit pas du cabotinage, sauf la reconnaissance en lui par nous de cette jubilation intérieure qui émane de la nature invisible de l'acteur et à quoi s'ajoute l'humilité d'un savoir-faire visible. C'est la jubilation qui fait de tout grand acteur un acteur comique. Quel grand acteur n'est pas comique? Et la fonction de grand comique est la seule dont ce qu'on appelle le public éprouve si sûrement le besoin. Le XXe siècle en a fait la preuve par Chaplin, qui en retour a fait plusieurs fois du XXe siècle l'objet de ses films.

C'est pourquoi il faut parfois délaisser quelque peu les problèmes propres à l'esthétique du cinéma pour se laisser lire dans le miroir du clown.

FRANÇOIS REGNAULT

CRITIQUES

JULIA
(FRED ZINNEMANN)

Ce qui fait la valeur de *Julia* est peut-être l'extrême modestie du propos. Je laisse de côté la désastreuse première demi-heure du film, tout ce qui est consacré à situer Lillian Hellman comme écrivain et compagne de Dashiell Hammett, suite de plans tautologiques (un écrivain écrit, une compagne compagne, quand on devient célèbre on est célèbre, une maison sur la plage est sur la plage, etc. *ad nauseam*) que rien ne noue et qui fait le demi-ratage du film, avec des effets comme on n'ose plus depuis trente ans (un plan des fontaines de la Concorde pour montrer qu'on est à Paris, ou les flash-backs « subjectifs » embrayés par une voix off en résonance de monologue intérieur...). Mieux vaut passer là-dessus. L'essentiel du film n'est pas là.

Le film ne traite pas du fascisme (plutôt : de l'antifascisme). Il ne tente pas l'impossible, une saisie globale du phénomène. Simplement, une femme, une Américaine, Lillian, écrivain connu et, au demeurant, juive, se trouve devoir rendre un service très particulier à une femme qu'elle a aimée, qu'elle aime encore, bien que les avatars de l'époque, et de l'Histoire, la lui aient fait perdre de vue : Julia, issue de la grande bourgeoisie américaine, qui a rompu avec son milieu d'origine et s'est consacrée à la lutte contre le fascisme. Elle a été blessée à Vienne au cours d'affrontements avec les nazis à l'Université. Lillian n'a pu la voir que brièvement, couverte de bandages et à demi inconsciente, poussant des gémissements inarticulés, dans un hôpital surveillé par la police. (La séquence est terrifiante, bien plus efficace dans l'horreur que tout le film de Bergman, parce que la situation de la visiteuse, Lillian, Jane Fonda, est celle de n'importe qui dans la même situation, une situation somme toute presque banale : une visite à l'hôpital; l'horreur n'est pas présentifiée, elle rôde alentour, elle réside dans ce qui caractérise les régimes dits totalitaires : l'impossibilité de savoir quoi que ce soit de précis quant au sort de ceux qui « ont des ennuis »).

Depuis cet épisode sinistre, plus de nouvelles. Lillian n'a pu savoir ce qui est arrivé à Julia. Entre-temps elle est devenue un auteur à succès; succès qu'elle fête à Paris, avec un couple d'amis mondains, dans une atmosphère de frivolité parisienne (ce n'est toujours pas le plus fort du film). Un jour un étranger affamé et inquiet l'aborde, lui parle de Julia et c'est là que le film commence. L'homme est un émissaire de Julia. Il sait que Lillian doit aller en Union soviétique via Vienne, voyage si l'on peut dire d'agrément. Il lui demande de changer son itinéraire, de passer par Berlin; c'est une mission de confiance, d'autant plus risquée que Lillian est juive; aussi n'est-elle nullement obligée d'accepter, comme le lui précise le billet, signé de la main de Julia, qu'il lui transmet. Mais si elle accepte, elle doit partir le soir même. Lillian, paniquée, voudrait réfléchir, mais le temps ne lui est pas donné. Évidemment, elle va accepter.

Il y a donc ce trait spécifiquement américain - du moins, spécifique du cinéma américain - que nul temps n'est accordé à la réflexion pour agir; aucune lâcheté n'a la possibilité de se déguiser en intelligence; et la seule mesure du réel est le danger. Le film ne décrit nullement, comme des critiques l'ont faussement écrit, la progression d'une prise de conscience, mais la soudaineté d'un *engagement* (ce n'est pas du tout la même chose), qui déborde visiblement Lillian et à la mesure duquel elle n'est pas sûre de pouvoir agir. Le « trait unaire »(1) d'où procède l'efficace du suspense que devient dès lors le film est dans la série d'infimes maladresses et hésitations de Lillian, tout au long de sa mission : elle n'est pas faite pour ça, elle n'a aucun savoir-faire. Si elle fait ce qui lui est demandé - passer 50 000 dollars dans une toque de fourrure - ce n'est pas tant par conviction que par amour. Et ce qui fait l'indubitable beauté de toute cette partie du film, et sa profonde intelligence, c'est que toutes les maladresses, les hésitations, les ridicules qui affectent au cours de son voyage, et jusqu'au terme de celui-ci, le comportement de Lillian, sont autant des ridicules, des maladresses, des hésitations d'amoureuse que d'espionne amateur. Le défaut de savoir-faire est le signe de l'amour - et, il faut le dire, le jeu, le savoir-faire de Jane Fonda est ici admirable à mimer ce défaut.

Tout de suite cette surdétermination, cet entrelacement des causes est sensible; tout de suite la maladresse et la grâce. La mission, en un sens, est facile, Lillian n'a presque rien à faire, que de très simples gestes qui lui sont dictés au fur et à mesure, comme mettre une toque sur sa tête, laisser une boîte de chocolats (l'objet le plus énigmatique, parce qu'apparemment le plus dénué de fonction, du film) sur le siège du compartiment, ou dire « hello ». On ne saurait trouver plus simple. Et pourtant tout est difficile, tout est générateur de terreur et d'angoisse,

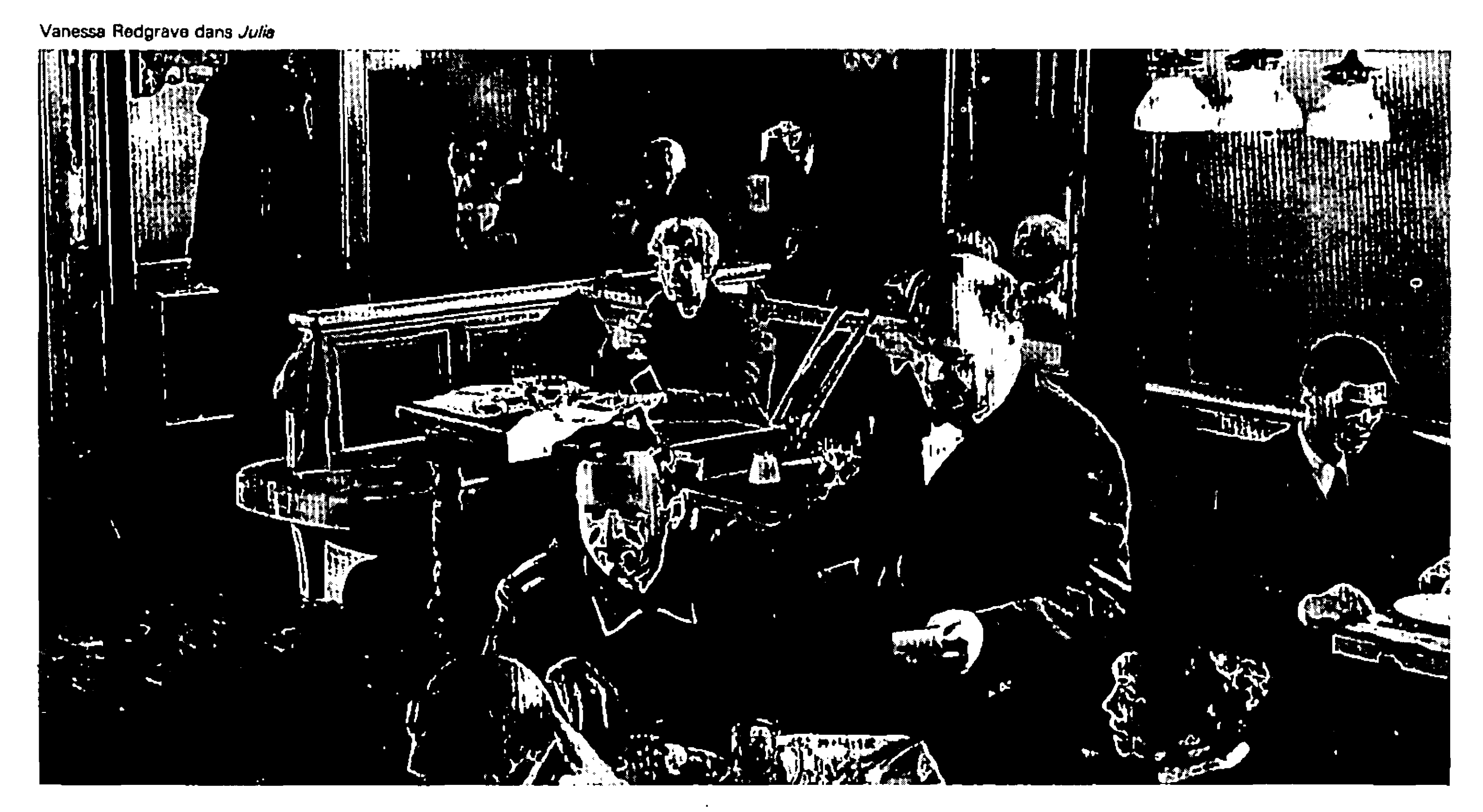
parce que Lillian est maladroite, parce qu'elle s'est lancée à corps perdu dans l'inconnu, par amour. Il n'y a pas, répétons-le, progression d'une prise de conscience; cela, ce serait l'ennui, la sottise, l'enfer des bonnes intentions et des bons sentiments. Il y a l'histoire d'un amour qui s'agrandit, s'accroît, s'élargit au cours de ce voyage dangereux, vers l'inconnu - voyage présentant les traits d'une initiation - et, avec ce voyage, une jeune fille qui devient une femme, simplement.

Le sens du récit, en effet (je parle du film, je n'ai pas lu le recueil de Lillian Hellman, *Pentimento*, d'où le film est tiré), c'est que l'amour de Lillian change de sens à partir du moment où elle prononce le mot magique « hello » qui scelle le pacte, l'acceptation de la mission. C'est pourquoi l'effet en est si émouvant, quand, après avoir failli ne pas savoir même interpeller l'émissaire, la joie peu à peu éclate sur son visage d'avoir dit le mot, au point qu'elle le répète plusieurs fois, s'en enchantant, semble-t-il, à chaque fois davantage : « Hello, Mr. Johann !... Hello, hello, hello... » Jusque-là, et bien que Lillian soit une femme mûre et un auteur reconnu, son amour pour Julia en était resté au niveau du classique amour d'adolescentes, tel que les dépeignaient de façon fragmentée et condensée les flash-backs (c'est pourquoi, même si l'effet en est souvent pesant, ils ne sont pas inutiles). L'amour de Lillian pour Julia change de sens et Lillian devient une autre femme quand elle accepte la mission (avec ses conséquences dramatiques possibles), parce que dès lors, ce n'est plus seulement le visage, le caractère, bref l'image de Julia qui sont aimés, mais la cause qui anime celle-ci, le combat antifasciste.

La force politique du film est celle-là, non seulement de faire communiquer le combat antifasciste et l'amour, mais encore de montrer que l'amour accroît son intensité et sa portée d'embrasser cette cause. Mais sa force est surtout de ne mettre là aucun didactisme, de respecter jusqu'au bout le caractère parfaitement contingent de l'histoire, de l'amour de Lillian pour Julia. Cet amour, ai-je dit, change de sens, passant de l'image à la cause, de l'imaginaire au symbolique, et devenant ainsi impérissable. Lillian se souvient en effet, comme nous l'apprend un de ces agaçants flash-backs subjectifs qui jalonnent le film, avoir pensé un jour de Julia qu'elle était la femme la plus belle qu'elle ait jamais contemplée. Il reste donc cette image idéalisée, illusoire si l'on veut, de Julia, dans le souvenir de Lillian. Cette image n'est pas oblitérée par celle, déchirante, de la figure informe, dissimulée par d'épais bandages, et poussant des plaintes inarticulées, de l'hôpital de Vienne; les bandages constituent au contraire un masque, une censure, qui permettent de maintenir ce souvenir idéalisé. Mais ce que rencontre Lillian au terme de sa mission, et c'est le moment le plus fort du film, c'est le vrai visage de Julia.

Non que celle-ci soit enlaidie, comme pouvait l'être, à force de maquillage, Vanessa Redgrave dans *Isadora*, à la fin de la vie de celle-ci. Au contraire le visage de Julia, de Vanessa Redgrave donc, au café Albert à Berlin, où s'effectue, de façon inattendue pour Lillian, la rencontre, est comme sans maquillage, absolument nu, les cheveux coupés court ou tirés en arrière, et c'est un visage de mort, marqué par la mort, sorte de « démenti violent », pour paraphraser Bataille, au flou artistique des flashbacks du souvenir. Julia n'a plus qu'une jambe; elle a été amputée à l'hôpital de Vienne, chose que Lillian n'a pu savoir à l'époque ni ultérieurement. Elle a une grossière jambe artificielle et se déplace sur des béquilles. C'est presque une image de déportée ou de prisonnière politique, bien que, au niveau de la narration, elle soit pour peu de temps encore libre et en vie. Il y a ici comme une image dramatique, désespérante, du destin antifasciste. Mais cette image désespérante en fait d'autant mieux ressortir que l'engagement ou l'amour de Lillian est désormais sur un autre plan, celui du pacte symbolique au-delà de toute image. A ce moment Julia parle à Lillian de l'enfant qu'elle a, enfant né presque sans homme (d'un homme insignifiant et oublié), et qu'elle a prénommé Lilly, car c'est une fille. Cet enfant vit en Alsace, chez un couple de boulangers; Julia demande à Lillian s'il lui sera possible de s'en occuper. Lorsque plus tard, à Moscou, Lillian apprendra la mort de Julia, tuée par les nazis, elle s'efforcera de retrouver l'enfant, mais n'y parviendra pas.

Vanessa Redgrave dans *Julia*



La solitude et la désespérance de l'amour, la solitude et la désespérance de la clandestinité antifasciste, constamment entrelacés dans le cours du film, constamment mariés sur le visage de Jane Fonda et de Vanessa Redgrave (qui n'incarnent pas pour rien, faut-il le préciser, les deux héroïnes), se résument ainsi dans cet enfant seulement nommé, du nom de Lillian, et toujours déjà perdu. (2) Il faut souligner, et ce sera ma conclusion, ce qu'a de rare et peut-être de nouveau, cette conception qui se dégage du film, avec l'émotion amère, d'un engagement politique sous le signe non de la ci-devant conscience, mais de l'amour, et qui voue non à la fraternité et à l'espoir, mais à la solitude et au désespoir. Pourtant, de ce sombre tableau, c'est un message de courage et de fermeté qui se dégage.

PASCAL BONITZER

1. Le trait unaire *(einiger Zug)* désigne en psychanalyse un trait identificatoire partiel, quelconque, « noyau de l'idéal du moi » (Lacan), à quoi chacun s'accroche en quelque sorte indifféremment, de façon ni amoureuse ni hystérique. Par exemple : la moustache de Charlot, l'élocution de Marchais, le crâne de Giscard, etc.

2. J'ai laissé de côté, volontairement, ce qui connote tout au long l'histoire de ces deux femmes et de leur engagement, et qui est, assez évidemment, le féminisme. Comme pour l'antifascisme, la force du film est sur ce point aussi la discrétion, la contingence. C'est avec l'évocation de l'enfant que le thème féministe, et particulièrement lesbien, affleure, sous la forme mythique d'une filiation exclusivement féminine. La nature homosexuelle de tout militantisme quel qu'il soit est ici marquée franchement, quoique discrètement, et sous une forme revendicatrice qui ne contribue pas peu à une certaine étrangeté du film. On a envie, cédant à la passion interprétatrice, de lire l'évocation de cette petite fille née presque sans père, ou d'un père insignifiant, comme une mise en abyme du film même, enfant bien davantage de Fonda et Redgrave que du frêle et académique Zinnemann. Mais c'est peut-être injuste.

FAUX MOUVEMENT
(WIM WENDERS)

Librement adapté du *Wilhelm Meister* de Goethe par Peter Handke, *Faux Mouvement* raconte l'errance hasardeuse d'un jeune écrivain dans l'Allemagne d'aujourd'hui. Chassé par sa mère près de qui il a d'étranges éclats de violence, il prend le train pour une ville qu'elle choisit et se trouve assis face à une banquette sur laquelle il voit trois gouttes de sang frais. Dans la diagonale que fait son regard, Wilhelm découvre une jeune fille mutine qui l'observe. Par un soudain contre-champ qui correspond au siège qui est en face de Wilhelm, un homme âgé presse un mouchoir contre son nez. L'ambiguïté quant à l'origine du sang est immédiatement levée. Ce sang, comme (on l'y compare) celui de Saint Janvier à Naples, apparaît chaque année, sortes de règles annuelles, chez l'homme âgé, comme signe d'un souvenir qui sera précisé plus tard. Conversation est engagée; l'homme est le père de la jeune fille, il chante et elle danse. Elle est en plus acrobate, prestidigitatrice et pickpocket. Au changement de train en gare de Hambourg-Altona, Wilhelm monte dans un compartiment et voit apparaître l'homme âgé suivi de sa fille qui viennent comme naturellement s'installer dans son compartiment, tandis qu'une autre fille, entrevue dans le train d'en face qui part en même temps que le leur, suit une minute ou deux un parcours parallèle avant de monter dans une autre direction. Tous arrivés dans une ville qui s'avère être Bonn et Wilhelm ayant reçu, par l'intermédiaire d'un contrôleur qui ressemble quelque peu à Hans Rosbaud, le numéro de téléphone de la voyageuse du train d'en face, retrouvailles se font sur une grande place en plein jour. La troupe peut alors commencer son grand voyage auquel s'adjoint un gros garçon apprenti-poète, que nous connaissons des films de Daniel Schmid et de ceux de Fassbinder, sur une terrasse vieillotte près du fleuve qu'éclaire une splendide lumière orangée de fin de journée. Tous en voiture, l'apprenti-poète leur indique une maison isolée où habiterait son oncle qui pourrait les héberger. Méprise : l'homme qui s'avance vers eux, un fusil à la main, n'est pas l'oncle du gros garçon, c'est un inconnu dont la femme s'était pendue trois mois avant et qui allait la rejoindre en appuyant sur la gâchette. Interrompu et résigné à vivre encore quelque temps, l'homme leur souhaite la bienvenue. Le soir à la lueur d'un feu de bois et d'un poste de télévision allumé qui ne diffuse rien, l'hôte parle du sentiment intense que lui procure la solitude et de l'obligation pénible de devoir offrir aux autres l'image apitoyante du solitaire. Tous vont ensuite se coucher et la caméra va cadrer le fleuve dans la nuit avant d'imposer en plan fixe inattendu le portrait nu au mur de la veuve de l'hôte. La conversation reprend entre ce dernier et Wilhelm. Plus tard dans le secret de la nuit Wilhelm ouvrira des portes qui donnent sur la vie privée des personnages. Le lendemain tout le monde part en promenade - une très longue promenade sur une route qui surplombe le fleuve en grande activité industrielle à en juger par les bateaux à fond plat et par les martellements distincts mais difficiles à identifier que nous apporte le son direct. Chaque personnage successivement vient trouver place à la faveur des pas plus ou moins rapides de chacun et de leur désir de parler, près de Wilhelm qui écoutera leur histoire ou ce qu'ils espèrent vivre ou connaître. Ainsi apprend-il, avec nous, que le père de la jeune acrobate était un ancien officier nazi meurtrier d'un Juif et qu'il ne songe aujourd'hui qu'à expier. Il est devenu, par une mutation implicite, ce qu'on pourrait appeler le Nazi Errant. Au retour de la promenade la petite troupe découvre que l'hôte, chantre de la solitude, s'est pendu dans sa grande maison à l'abandon. Désormais tous sentent vite que quelque chose les pousse vers une séparation rapide et définitive. Wilhelm donnera au nazi brisé, pour venger un peu le Juif Rosenthal, un échantillon d'angoisses mortelles en le tenant en équilibre sur la barre du bac qui les mène sur l'autre rive du fleuve. Et tous retournent peu à peu, dans la dernière partie du film, à la solitude et à l'errance auxquelles ils semblent appartenir.

Les personnages de Wim Wenders ici, comme dans les trois autres films que nous connaissons de lui, obéissent à un parcours préétabli par le scénario, dans la répartition des épisodes

Faux mouvement, de Wim Wenders



et des thèmes dramatiques, et par la direction d'acteurs, dans le naturalisme implicite dont elle ne s'écarte fondamentalement jamais. Quand ici l'industriel suicidaire à la fin de la veillée se perce le creux de la main avec un crayon à bille et que Wilhelm emploie ce crayon taché de sang pour rédiger une phrase, de ce fait auréolée d'angoisse, dans son Journal : ces deux actions obéissent à une volonté expressive du scénariste qui désigne assez grossièrement (aidée en cela par un plan *supplémentaire* sur le crayon ensanglanté approchant la page blanche) ce qui relie une difficulté d'être à l'écriture; et la prise en charge de ces deux actions par les deux acteurs (c'est plus grave pour le personnage central, Wilhelm) ne s'écarte pas du registre du vraisemblable dans l'ensemble du comportement, auquel se tient, en un contrôle prudent, l'acteur. L'échange, qui termine le film, du stylo contre la caméra indique la victoire d'une nouvelle écriture, sereine parce qu'objective et ludique, qui vient frôler celle de l'Auteur du film (mêmes instruments : seul le format diffère), sur une écriture difficile et périmée, parce que soumise aux caprices imprévisibles du langage, du recueillement et de l'angoisse. Écriture abolie au sujet de laquelle Wenders n'a cessé d'empiler les signes tout au long d'une route empruntée par des destins parallèles qui ne se rencontrent (c'est le cas de tous les personnages) que pour mieux se repousser dans leur orbite. Ces destins (ou ces personnages) reprennent leur course errante sans jamais faire vaciller ou vibrer autre chose que les données restées abstraites du scénario : la structure du film, elle, ne vacille ni ne vibre jamais. Nous n'assistons à aucune métamorphose, aucune transformation ne s'opère. La part critique y est le fait non de la mise en scène (au sens le plus vaste) mais de l'énonciation implicite du metteur en scène : elle ne procède que par superposition de son langage propre sur le langage, comme tenu en réserve, de la narration; ou plutôt elle procède par injections allusives dans un tissu narratif où les voyages dans l'Allemagne d'aujourd'hui (à trois ou quatre ans près) cherchent (les films suivants de Wim Wenders le confirment) à retrouver, par delà l'impression de vide humain à résonance antonionienne, le caractère naturel des paysages naturels. Mais dans ces paysages industriels, seule la lumière y parle encore de la nature. C'est dans la perception de ce rapport-là qu'indiscutablement Wenders est génial : dans le divorce qu'il ressent et donne à ressentir entre la surabondance industrielle qui finit par ne plus pouvoir rien exprimer et l'émotion immédiate et puissante que provoque la lumière du soleil ou le peuple immense des taches électriques dans la nuit d'une grande ville.

La séduction lumineuse des films de Wenders qu'on peut appeler aussi photogénie ne parvient pas toutefois à faire oublier l'aspect un peu mécanique de la dramaturgie qu'il s'efforce de mettre en place. Qu'on se reporte sur ce point à la critique que faisait Bonitzer sur *Au fil du temps*. Wenders croit en la violence. Rien ne prouve que cette croyance n'ait pas son prix, mais dans l'économie d'une œuvre toute croyance unique est un monstre : ainsi dans *Faux Mouvement* seul le sang permet la communication entre les êtres humains, parce qu'il est le seul signe indiscutable. Il est la preuve même : la seule manifestation capable de *dérouter* ces personnages de l'ère industrielle. Mais ce sang reste idéal, abstrait, recours transcendantal d'une forme, elle, exsangue qui n'inscrit vraiment que le caractère extrémiste et totalitaire dans lequel Wenders, avec Handke, enferme toute communication. Quant au personnage, produit par l'Histoire, du nazi qui saigne (qui vient aujourd'hui remplacer le pluriséculaire Juif Errant dans la bien suspecte ronde des apitoiements, par l'effet d'une inspiration complaisante du scénariste), sa présence schématique n'excluait pas absolument la possibilité d'une mise en place critique des éléments voisins par un metteur en scène qui ne se laisserait pas prendre au piège que tendent les Essences au cinéma.

JEAN-CLAUDE BIETTE

JE SUIS UN AUTARCIQUE
(NANNI MORETTI)

En sortant de la projection au cinéma « Les Ursulines » de *Je suis un autarcique*, il m'est arrivé deux drôles de petits événements.

Premier événement : de la queue formée par les spectateurs de la prochaine séance, alors que je sortais de la salle l'une des premières, un homme sort et me demande très interrogatif et très sérieux, je veux dire par là pas goguenard du tout, si c'était *vraiment* drôle. Je lui répondis affirmativement tout en rajoutant « et même plus que ça », histoire de ne pas être en reste car j'avais l'impression vague et confuse qu'il y avait bien un reste au vu de l'insistance nettement pointée du « vraiment » de l'interrogation.

Le second événement qui m'a donné la clef du premier a été constitué par ma surprise lors de ma lecture des différentes critiques du film placardées côte à côte dans le hall du cinéma. Etonnant concert de banalités. Ce n'est pas compliqué à résumer, elles disent toutes les mêmes choses, ces deux seules choses :

Nanni Moretti dans *Je suis un autarcique*



1) sur la forme : c'est du Super 8, pas cher et pas compliqué, facile, sympa et spontané, on peut mettre ça dans les mains des enfants, entendons les non-professionnels, bref tout le tralala sur la démocratisation du cinéma, le cinéma pour tous, et vous voyez, ça marche, ça a séduit toute l'Italie : miracle, étonnement, étrangeté.

2) sur le fond, le thème : c'est aussi drôle que les *Frustrés* de Claire Bretecher. Aussi, pareil, comme, égal : fin de l'étonnement, fin de l'aventure, on a retrouvé le clocher de son village. Pourtant entre ces deux éléments, planait un vide, une gêne, un mystère. Gêne et mystère qu'illustre assez bien la notule de *Pariscop*, toujours intéressant à consulter dans ces cas litigieux : *« tourné en toute indépendance par un nouvel auteur, ce film renouvelle le genre de la comédie italienne et de l'humour au cinéma ».* Etrange parabole qui s'envole avec l'indépendance pour retomber platement et lourdement dans les sentiers battus des notions décaties de nouvel auteur et de genre ancien.

Mystère, gêne : petit format et grand public. Pauvreté des moyens et qualité du genre. Indépendance marginale et succès international.

De quoi en perdre la boussole, de quoi être méfiant. C'est alors que je compris l'insistance du monsieur de la queue : jamais on ne m'avait demandé à la sortie d'un Audiard ou d'un Oury ou même d'un Monicelli ou d'un Risi, si c'était vraiment drôle.

En réalisant cela, je retournai vers l'endroit où j'avais rencontré ce monsieur et son interrogation pour lui préciser ce reste que j'avais laissé en suspens, toute à ma surprise : oui monsieur, c'est un film vraiment drôle et même plus que ça monsieur, c'est un film vraiment gai.

C'est un film vraiment drôle, beaucoup plus drôle que les *Frustrés* qui ne sont drôles que par le petit pêt de rire copinard et complice qu'ils provoquent.

C'est un film gai, enthousiasmant, détonant, un film qui remue les montagnes, qui désacralise le sacré, qui défonce les barrières, qui libère le cinéma des ghettos où on l'enferme. Gai comme l'étoile polaire enfin aperçue dans la nuit noire où le perd l'obscurantisme de ses maîtres et l'inertie de la profession.

Non monsieur ce n'est pas un film bien emballé comme ces petites boîtes avec dedans un peu de l'air du temps et qui sont vendues très cher grâce à l'emballage, la superbe lumière de untel, le magnifique cadrage de l'autre tel, qui fait briller la vitrine. Ce n'est qu'une simple boîte en feraille, monsieur, d'où surgit le vilain petit lutin d'une terre inconnue des adultes (entendons les professionnels) pourtant si riche en images et en histoires à raconter. D'une simple ferraille, un peu verdâtre, comme la boue qu'il vomit, l'acteur-réalisateur du film, quand il entend parler du cinéma jusqu'à la nausée. Oui monsieur, c'est un film fait en super 8, mais ce n'est pas un film pauvre. C'est un film fait entre copains mais ce n'est pas un film de ghetto. C'est un film fait en dehors des normes du Cinéma, *« sans entrer dans cette galère »* (pour reprendre l'expression de R. Berta dans les *Cahiers* 284) mais c'est toujours et encore du cinéma : pas le cinéma du n'importe quoi, qui, par n'importe quel hasard commercial a donné une réussite. Pas le cinéma vampire constitué de ces personnages fantoches tout gonflés de la *Réalité Sociale des Gens* et des *Thèmes Actuels*.

Non monsieur, ce n'est pas un hasard si en se filmant lui-même et ses copains, en filmant des individus réels et concrets qui jouent ce qu'ils ont été et ce qu'ils sont encore, bref qui racontent leur histoire avec leurs gestes et leurs comportements, N. Moretti arrive à intéresser et à faire rire toute l'Italie. *« Quand on est devant un film qui est un film et pas une boîte de conserve, il n'y a pas besoin d'être cinéphile pour se rendre compte que le film en question n'a pas été tourné par dessus la jambe ».* Là, c'est N. Moretti lui-même qui parle (dans *Cinéma 78*) et j'ajouterai qu'il n'a pas été tourné non plus par dessus le dos de ces personnages et des gens qu'ils sont censés représenter. En cela monsieur, ce film et ces personnages sont à cent lieues des *Frustrés* : des personnages riches et libres, libérés du poids de la grosse machine du bel emballage et des idées générales.

Oui, monsieur, c'est bel et bien un film réussi, qui réussit à prouver, contrairement à ce que voudrait nous faire croire le conformisme de la profession à moins que ce ne soit son corporatisme, que la qualité d'un film et l'importance de son public n'est pas exactement proportionnel à l'argent mis dans la boîte. Un film qui prouve que quand on a vraiment quelque chose à dire et qu'on veut vraiment le dire avec le cinéma, on peut le faire, même avec trois millions.

Voilà pourquoi monsieur, c'est un film gai, optimiste, libérateur, dans sa *forme* comme dans son *contenu* : parce qu'il a été fait, malgré tout, malgré *« un système qui oblige les gens à penser les films et pas du tout à les faire »* (encore une expression de R. Berta). Il y a là toute une direction, tout un itinéraire face auquel les pleurnichardeies sur le Système qui n'est pas aussi à gauche et pas aussi compréhensif qu'il devrait être, sur le CNC qui est trop avare de son argent pour les parasites de la Culture Cinématographique sont ramenées à ce qu'elles sont : dérisoires.

THÉRÈSE GIRAUD

ANGELA DAVIS, L'ENCHAÎNEMENT
(JEAN-DANIEL SIMON)

Dans l'autobiographie qu'elle a fini de rédiger en juin 1974 (1), Angela Davis raconte cette chose étonnante : au moment de son arrestation par le F.B.I. au milieu d'un couloir du motel Howard Johnson à New York en octobre 1970, son esprit fut traversé par le souvenir d'un feuilleton qu'elle avait regardé quelque temps auparavant dans un appartement à Miami; le même F.B.I. y poursuivait des fugitifs dont le crâne éclatait sous les balles des policiers dans un affrontement final où les agents faisaient figure de héros; au moment où elle s'était levée pour éteindre la télévision, elle avait eu la surprise de voir sa photographie apparaître sur l'écran, « comme si elle avait fait partie de la poursuite fictive du F.B.I. », tandis qu'une voix grave déclarait qu'il s'agissait d'un des dix criminels les plus recherchés (« meurtre, kidnapping et conspiration »); la voix disait aussi qu'elle était sans doute armée et qu'au cas où elle serait vue, il fallait prévenir le bureau le plus proche etc.

Le message effectivement était clair (« vous avez vu de quoi nous sommes capables, alors aidez-nous, encouragez nous ! »); mais la méthode aussi : le F.B.I. venait proférer son discours en profitant honteusement du travail fictionnel du feuilleton, fictionnant en quelque sorte par procuration, dans la prolongation de la mauvaise mise en scène précédente et fournissait du

même coup un cas exemplaire de détournement d'effets fictionnels, un véritable acte de piraterie. Un communiqué de police était venu se brancher de manière insidieuse sur le surplus d'émotion provoqué par un feuilleton qui n'avait pas besoin de ça pour être accablé. Il y avait là un abus (un abus de langage?), un vol, une escroquerie, la soustraction frauduleuse de la chose d'autrui.

Avec la dimension policière en moins, du point de vue fonctionnement filmique, cette méthode est plus courante qu'il n'y paraît où l'on voit des fictions ne tenir debout que d'une énergie venue d'ailleurs : le savoir et le référent dans les fictions de gauche en général... la puissance d'évocation des documents d'archives dans le film de Jean-Daniel Simon qui, tourné en 76, se propose de montrer comme son titre l'indique l'étape actuelle de ce mécanisme déclenché il y a une quinzaine d'années par la révolte des noirs américains, *l'enchaînement* présent auquel il donne lieu.

L'idée est bien sûr qu'aujourd'hui comme hier la lutte est la même : peut-être ! Mais encore faut-il le démontrer filmiquement, ce dont Simon se soucie comme de sa première chemise puisqu'il se contente *d'additionner* à sa fiction présente (Angela mise en scène dans diverses situations : avec sa mère, ses camarades, à la tribune d'un meeting, ou bien rejouant certains moments de sa clandestinité) une série documentaire qui fonctionne sur un autre registre, selon un autre régime aussi.

Pour montrer que la lutte est la même, de ces images d'émeutes de 65 ou de manifestations monstres (de 68 sur Washington par exemple avec Martin Luther King) à ces plans de meetings émouvants tellement ils sont tristes du Parti Communiste Américain pour les élections présidentielles, il faut faire plus que les enfiler les unes à la suite des autres en comptant sur l'énergie produite par les autres pour donner crédit aux unes, car littéralement, filmiquement, ces plans se contredisent : pas du tout le même enthousiasme (cet enthousiasme un peu forcé des représentants des états avec chacun leur pancarte lors d'un meeting électoral en 1976); pas le même nombre, pas les mêmes cris, pas la même échelle des plans (ces plans resserrés sur le meeting de 76 qui disent bien mieux qu'un plan général que la salle n'est pas immense et qu'il n'y a pas foule); pas les mêmes mots (les discours insultants de Cleaver qu'on ne voit d'ailleurs pas (2) et le sage discours électoral d'Angela appelant à voter et faire voter pour le candidat communiste); pas les mêmes situations (assis et en mouvement, extérieur et intérieur) etc. C'est un fait que les tribunes électorales ne ressemblent pas aux émeutes et manifestations de rues; qu'elles ne fictionnent pas du tout de la même manière. Et Simon n'œuvre aucunement à démontrer ce qu'il avance (« la lutte est la même »), il se sert des documents *pour faire le travail fictionnel* qu'il ne se soucie pas de produire, il y (gra) pille toute la force de l'énonciation, l'énergie fictionnelle dont le propos a besoin, en comptant sur *une impression globale* que l'ensemble va laisser dans le souvenir du spectateur. Procédé bien connu des publicitaires : la publicité pour Esso par exemple où le tigre accolé à la marque vient signifier que l'énergie de l'un passe immédiatement dans le moteur approvisionné par l'autre.

Il est effectivement très simple de se servir du prestige venu de ces documents pour supporter entièrement une mise en

Angela Davis écoutant Jean-Daniel Simon



scène régie selon les principes minima de la dramatique télé où l'effet de mise en scène, l'effet de présence des acteurs et du texte, l'effet du jeu... tiennent lieu de mise en scène, de présence des acteurs et du texte, du jeu; ces émissions-là au moins se garantissent à peine, elles n'ont que leur semblant pour plaire. Dans le film de Jean-Daniel Simon, partout des filets (3) pour faire rebondir l'action qui n'existe désespérément pas, et retenir l'attention qui se relâche perpétuellement. La vraie réussite du montage est d'envoyer les documents quand le vide des images contemporaines est trop pesant. Au bout du compte ils servent plus à masquer l'indigence du filmage qu'à relancer vraiment la fiction tant il est patent que le réalisateur se préoccupe tellement de maîtriser ce qui *doit* être dit qu'il est amené à quadriller et à éviter tous effets fictionnels, suspects par nature de constituer des échappatoires, de sortir du cadre établi, de (faire) fuir les réglementations narratives.

C'est pourtant bien la vertu principale de ces images dont se sert Jean-Daniel Simon, d'avoir fait fuir le récit sans faille de la Grande Amérique; elles ont fui de partout : des ghettos misérables et des plans des responsables politiques. Littéralement elles crevaient l'écran et « traversaient l'horizon » à l'image de ces ruptures contées par la littérature anglaise-américaine dont parle Deleuze *(Dialogues* page 47). Il cite d'ailleurs Jackson (4) : *« Il se peut que je fuie, mais tout au long de ma fuite je cherche une arme »* et il précise : *« Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau. »* Ces images-là ne crevaient pas seulement la way of life américana mais tout le système de valeurs auquel elle s'alimentait (travail, famille, morale, fair play...) : « au delà de la ligne d'horizon... dans une autre vie. » Quelle tristesse de les voir aujourd'hui réintégrées dans la doxa politique de gauche.

Il y a un plan admirable dans le film, il vient peut être de l'émeute à Watts en 65 : dans la lumière crue d'un quartier off (et blanc) en flammes, un très jeune noir chausse ostensiblement sur les marches d'un magasin détruit les souliers neufs modèle Kickers qu'il vient sans doute d'y prélever. Image incendiaire et joyeuse qui fit bien plus qu'impressionner les pellicules des opérateurs qui se trouvaient là : qui porta à l'incandescence la vision même du problème noir aux U.S.A.

Telle n'est pas l'intention du film (c'est le moins qu'on puisse dire) : il s'agit au contraire de reverser ces images au crédit du jeu politique actuel (dans le film principalement au crédit du Parti Communiste : « de toute façon, s'ils n'avaient été tués, ces jeunes gens du Black Panther Party seraient tous venus chez nous » dit a peu près une vieille militante du Parti), *les fixer* sur une scène où elles sont à l'étroit, ces images filantes qui tiraient leur puissance de leur fulgurance même.

Aussi la mise en scène actuelle a pour principal objet de *les solidifier*. Témoin le personnage d'Angela Davis lui-même, qu'on retrouve dans la fiction et sur les documents. Exemple singulier d'un personnage historique joué par lui-même où, si l'on peut dire, le corps de l'acteur se confond complètement avec celui du personnage. Dans la logique de son système Simon cantonne Angela dans les effets de présence : présence et discours généraux dans les meetings électoraux; interviews faits par elle de sa mère ou présence près de Fleeta Drumgo etc (5)... : fiction à minima.

Tout ce qui pourrait la faire exister comme corps actuel, actif, présent est évacué. Son histoire d'amour avec Georges Jackson par exemple : visiblement Simon tient à la raconter et il veut faire pudique, alors il imagine le stratagème suivant : sur un gros plan d'Angela dans une semi-pénombre, il fait conter sa tragique histoire avec Jackson par une voix française qui dit « je », venue d'on ne sait où, sur un ton de condoléance ridicule : l'histoire sur la bande son racontée par une autre, n'importe quelle image d'Angela pour faire voix intérieure. Je m'enfoutisme de la mise en scène qui déstructure la « Femme noire communiste » (6) d'aujourd'hui, en fait un être abstrait, un être auquel, par les vertus du filmage, il *manque progressivement le corps de l'autre.*

Simon réussit donc cet exploit de ne lui laisser que les seuls attributs du personnage que pour des millions de gens elle fut : apparence (ressemblance?), savoir sur elle, prestige attaché à son nom et à son histoire. Et quand Angela entre en scène on a le sentiment très fort qu'Angela Davis vient de quitter l'écran.

Joli résultat. Pas si surprenant : c'est dans la nature des fictions commémoratives de faire ça des acteurs (même vivants) : de l'Histoire, de la pierre, des statues.

SERGE LE PÉRON

1. *Le livre de poche.* Passionnant.

2. Devenu, selon *Libération*, mystique. Les plans auxquels je pense se trouvent dans le film de William Klein, *Eldridge Cleaver* : on y voit des leaders noirs, dont Cleaver, proférer un flot d'insultes contre le maire de New York, la reine d'Angleterre etc. et conseiller chaudement à tout l'auditoire d'en proférer de pareilles à l'encontre de tous leurs ennemis.

Il y a aussi dans ce film ces plans où l'on voit les militents du B.P.P. interdire violemment devant la caméra qu'on les filme.

3. Le meilleur étant celui de pouvoir annoncer qu'Angela elle-même à participé au scénario. En bonne logique on n'a plus alors qu'à s'écraser.

4. Extrait de ses lettres de prison : « saisissant poème d'amour et de combat » selon Genêt qui les avait préfacées *(Les Frères de Soledad*, Folio) en 1971.

5. Dans ces interviews, Angela se met à mimer une demande d'information comme si elle n'était pas au courant (sur le plasticage de l'église de Birmingham en 63; la situation des noirs en prison), ce qui est ridicule car c'est justement ce qu'il faut qu'on apprenne là à A.D. *qui a fait Angela Davis*, là se trouvent les raisons de sa révolte, son itinéraire personnel. Mais le film ne se préoccupe pas de cela : elle mime une invraisemblable ignorance, mais elle joue réellement un effet de présence et ça suffit.

Dans l'interview de Fleeta qui fut l'un des six de Saint-Quentin, ce dispositif grossier le gêne beaucoup : visiblement, vissé sur son siège, coincé, ce visage, ce corps qui pourraient tellement dire sont ramenés à donner des informations générales.

6. C'est sur ce thème que l'appareil du P.C.F. avait mobilisé les J.C. En 70.

L'AMOUR VIOLÉ
(YANNICK BELLON)

Une scène de *L'Amour violé* de Yannick Bellon est très édifiante quant au propos réel du film et l'argument qui le soutient. Dans cette scène qui a lieu peu de temps après le viol, Nicole, l'héroïne et la victime, va garer sa mobylette contre un mur sur lequel est graffité un énorme pénis et bien qu'elle pose sa mobylette juste dessous, elle ne le voit pas, elle est censée ne pas le voir car la fiction (si on peut l'appeler ainsi) en souffrirait tout comme l'innocence naturelle du personnage : « cachez-moi ce sexe que je ne saurais voir ». Ici ce serait plutôt « je ne saurais voir ce sexe que vous spectateurs devez pourtant voir, pièce à conviction irréfutable sur la violence qui m'est faite à mon insu ».

De la même manière, accompagnant sa meilleure amie dans l'école de sa fille elle va découvrir un mur (encore un) recouvert de dessins d'enfants montrant des mamans aliénées aux tâches domestiques et des papas occupés à l'extérieur de la maison ou alors fumant la pipe et lisant le journal pendant que la maman fait le ménage. Là encore Nicole était censée ne pas savoir (puisqu'elle découvre), ne rien connaître de cette injuste bipartition des rôles. Pourtant elle est infirmière, elle devrait en avoir vu d'autres : mais non ! Jusqu'à ce jour, son âme pure ne pouvait soupçonner que les enfants soient contaminés dès le plus jeune âge par les modèles idéologiques qu'une société phallocratique reproduit.

Dans une autre scène, alors qu'elle vient de faire une piqûre à un de ses malades, celui-ci essaye de se faire caresser par elle en lui tenant des propos douteux, et ce pendant que sa femme et sa fille sont en train d'éplucher des pommes de terre en pleine après-midi dans la pièce voisine. L'effroi, l'étonnement, la tristesse qui se lisent dans les yeux de Nicole doivent témoigner de l'accablante découverte qu'elle vient de faire, cet homme qu'elle croyait connaître vient de jeter le masque, c'est un salaud, un violeur potentiel.

Ce genre de séquences témoignent surtout de l'indigence d'une fiction qui ne sait qu'insister sur les passages obligés d'un scénario prémâché et supposé connu par ailleurs : une série de rencontres fortuites entre le personnage principal et l'univers qui l'entoure, pour lesquelles le terme *d'arbitraire narratif* est incontestablement bien faible, il faut d'ailleurs en retirer l'idée de surprise que ce terme contient (effet de surprise qui capte l'attention, recharge la fiction, en relance l'enjeu). Au contraire *L'Amour violé* est au niveau du récit le film le moins surprenant de l'histoire du cinéma. C'est un film construit à grands coups d'idéologèmes arbitraires.



L'Amour violé : le sale



L'Amour violé : le propre

Mais ces coups de force, ces gros appels du pied, ne valent pas seulement comme convention d'écriture « excusables » selon Jacques Siclier : « puisque le film vise un public populaire » (il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur cette idée qu'un film doit être peu débile - d'où dans *L'Amour violé*, le recours au babil, du genre : mon nicolo, mon bébé, ma petite fille, mon poupou, mon coco, mon quiqui - s'il veut atteindre une audience de masse.) Mais plutôt s'il y a du conventionnel dans ce système c'est par rapport à un schéma idéologique avec lequel cette écriture se trouve nouée pour le pire résultat au plan du cinéma et au plan de la cause qu'on prétend y défendre.

On le voit dans ces trois séquences citées en exemple : Nicole est innocente, mais pour prouver son innocence, (car au fond le film est terriblement *défensif*), Yannick Bellon fait de son personnage un être totalement inconscient, qui ne sait pas voir, par exemple le graffito obscène sur le mur, ou la voiture qui la suit dans la campagne (elle a pourtant un rétroviseur à sa mobylette). En fin de compte tout se passe sur son dos et derrière son dos, la réalisatrice tend des perches aux spectateurs aux dépends même de son personnage (c'est Nicole la grande dupe de toute cette histoire).

Il fallait donc un personnage incolore, un réceptacle vide au départ, qu'une série de situations (dont le viol) vont devoir remplir; une page blanche sur laquelle on va construire une image objective. Un être faible et sans défense dont la blancheur totale (elle est irréprochable : bonne fille, honnête travailleuse, future jeune mariée en blanc) permet, et c'est là où le système prend corps, de faire ressortir la totale noirceur des autres (les violeurs et tous les violeurs potentiels) afin de faire réclamer contre eux le châtiment maximum (1).

Le stéréotype peu flatteur de la femme-être-mineur-et-sans-défense (2) fonctionne dans le film comme circonstance aggravante du crime perpétré contre elle : c'est bien la logique implacable du procureur qui se soucie moins de la victime que de la punition qu'il demande pour les coupables.

Le vide de ce personnage qu'on remplit comme un sac d'un corpus d'idées générales et approximatives (de thèmes d'actualité qu'il faut à tout pris faire rentrer) est aussi inacceptable que le remplissage excessif par tous les signes de la phallocratie d'un univers malsain, d'un monde d'hommes *ontologiquement* pourris. Car la pornographie et la phallocratie se partagent le cadre dans le film de Y. Bellon en une sorte de phallographie généralisée : une configuration spatiale (la ville, la campagne), phonique (le timbre de la voix des mecs), linguistique (leur langage), scopique (leurs regards torves sur le cul des femmes), graphique et même graffitique (les dessins d'enfants, et le graffito obscène) où chaque morceau vaut pour l'ensemble.

Par exemple, pour revenir sur la première scène citée, décidément symptômatique du fonctionnement du film : Nicole vient garer sa mobylette sous une verge. Bien sûr elle ne l'a pas fait exprès. Quoique... comme dirait Devos, il est tout de même étrange qu'elle vienne justement se garer là, il n'y en a pas de semblable à tous les coins de rue (à moins qu'il ne reste plus à

Grenoble un seul carré de mur vierge, et dans ce cas une solution expéditive s'impose : il faut nettoyer la ville).

Mais peu importe, dans le système du film c'est une métonymie : un morceau de Grenoble est là pour signifier toute la ville, sa vérité profonde sans doute. Quelle métonymie ! La partie vaut pour le tout. Et même si la réalisation donne ici involontairement lieu à une scène gaguesque, le film qui fonctionne au terrorisme et la culpabilisation interdit qu'on puisse même en rire.

Il ne faut y entendre qu'un message à l'unisson du film tout entier : le tout (le viol) est partout, à chaque coin de rue, dans le moindre bistrot, sur la moindre moto, dans chacune des intonations du parler populaire, dans la moindre occupation, dans le moindre regard de ces types dont l'essence du viol doit suinter par tous les pores de leur peau. On nous donne comme typologie du violeur, la configuration : boulot-bistrot-moto-prolo = porno-phallo (3). En effet ceux chez qui se recrute la race des violeurs sont des prolos, garçons de café, pompiste, fils de quincaillers (petit commerce en somme), et ils sont tous pourris jusqu'au trognon.

Heureusement en face, il y a toute une série de personnages qui, grâce à une sorte d'état privilégié de nature et de culture, peuvent échapper au virus sournois du viol : le couple de vétérinaires (avec son supplément écologique, leur chouette maison chaude sympa à la campagne où on mange des grillades au feu de bois), le médecin qui reçoit Nicole après le viol. L'avocate, sorte de Gisèle Halimi, style grande bourgeoise de gauche, tous de profession (et de confession) *libérale,* précisément destinés à la prophylaxie physiologique et sociale.

Car en définitive, *L'Amour violé,* plus qu'un film sur le viol est un film sur l'hygiène, il ressemble énormément à ces films édifiants qu'on montre dans les écoles ou les entreprises pour informer sur les fléaux de la société : alcoolisme, accidents de la route, du travail, maladie des enfants dûe à un manque d'hygiène etc. Ces films en général comportent deux parties; dans l'une on s'attache à montrer comment prévenir le mal (comment dépister les germes); dans l'autre il s'agit d'indiquer la conduite à suivre en cas d'acident (en cas d'attaque de la maladie). Ces films débouchent toujours sur une conclusion pratique, on y circonscrit la cause du mal, le profil du germe. Dans *L'Amour Violé* ou « Que faire en cas de viol », la cause, la source du mal est partout; dans un foisonnement de signes. Si bien qu'on sort du strict terrain de l'hygiène individuelle et c'est à une revendication générale d'hygiène morale et sociale que le film conduit, le seul remède envisageable est alors un grand nettoyage des murs et des rues, des mots et des peaux, par la mise en quarantaine, l'arrestation des causes du mal et des êtres polluants qui les portent, ces êtres polluants qui (on l'a vu) ont un profil bien caractéristique : ils sont jeunes, plutôt prolos, ils vont au bistrot et ont des motos. Les gens qui pourront nous en débarrasser, hors la police toujours pleine de malice, sont plus âgés, ils ont une grande habitude de l'hygiène de par leur profession paramédicale et un discours sur tout de par leur statut libéral.

Alors, peut-être qu'enfin, un jour, débarrassés des miasmes nauséabonds de cette racaille, les gens bien pourront comme à la fin du film de Y. Bellon partir main dans la main souriant à l'avenir et aspirant à la pureté des sommets immaculés, plus entravés dans leur bonheur, par tous ces loulous qu'on aura mis au trou.

DANIÈLE DUBROUX

1. Le châtiment maximum réclamé par le propos du film n'a pas tardé à rencontrer l'assentiment du public. A la télévision, lors d'une émission sur les nouveaux films de la semaine, on interviewait des jeunes gens qui venaient de voir *L'Amour Violé.* Une jeune fille à qui on demandait ce qu'elle pensait du film disait : « ces types, c'est ignoble, ça devrait pas exister, même la mort ça serait trop doux, même la peine de mort c'est pas assez puni pour des types pareils ». De nombreux commentaires du même genre ont suivi.

2. Au moment des prises de position pour ou contre le cinéma porno, un des arguments principaux des censeurs étaient de parler au nom et à la place des enfants qui, disaient-ils, allaient être agressés, traumatisés dans leur innocence par l'exhibition des photos, titres, affiches des cinémas pornos, il fallait donc les défendre malgré eux et à leur insu contre la violence ostentatoire de la pornographie. Le film fonctionne exactement de la même manière vis-à-vis de son personnage principal, il faut défendre Nicole (tractation entre la réalisatrice et les spectateurs) car à son insu, sans qu'elle le sache, sans qu'elle le voie, la pornographie sévit alentour, et le traumatisme (le viol) ne saurait tarder. Les censeurs en appelaient à la loi pour interdire comme le film en appelle à la justice pour punir ce tort qu'on fait subir aux êtres mineurs de notre société : femmes, enfants.

3. Il faut rappeler quand même qu'une des revendications féministes était de dire : le violeur se recrute dans n'importe quelle classe de la société. C'est un type anodin. Dans *L'Amour Violé* la totale abjection, la peinture grossière de cynisme indécrottable dont les violeurs font preuve ne risquent guère de faire saisir le rapport complexe de la virilité et du viol. D'autant qu'une représentation si simpliste des violeurs – type dédouane tout le monde à bon compte. En effet quel spectateur masculin peut un tant soit peu se reconnaître dans des personnages si abjects? Il aura tôt fait de reléguer le violeur dans la catégorie des monstres qu'il faut abattre, sans être tenté une seconde de se comparer à lui. C'est ce qu'on appelle la politique du bouc émissaire.

PRÉPAREZ VOS MOUCHOIRS
(BERTRAND BLIER)

Préparez-vous à rire : telle est l'injonction sous-jacente du genre, le contrat tacite qui lie à tout film comique le spectateur, dès l'instant où il prépare la monnaie de sa place. Donnant-donnant : je vous fais rire à condition que vous vous y disposiez, je ris à condition que vous m'y incitiez; mon efficacité contre votre rire, mon argent contre votre succès. Contrat d'autant plus facile à respecter de part et d'autre que dès lors le moindre *signe* de comique (l'intonation avant la répartie, la mimique avant le geste) fonctionne aussitôt comme signal, déclenchant collectivement le rire (1); contrat que les deux parties ont d'autant moins intérêt à brader que si le film échoue à faire rire, le spectateur en ressort floué : du temps, de l'argent et surtout de la confiance investis. La défiance n'y est pas de mise, pas plus que le défi : ça marche, en somme.

C'est ce contrat (de dupes ?) que le film de Bertrand Blier explicite dès son titre, à l'impératif, avec un certain cynisme : vous allez rire ! Je vous promets de vous faire rire, mais à condition que vous n'y regardiez pas de trop près, que vous ne me demandiez pas de comptes. En somme, je vous ordonne de rire !

C'est sur cette base que le dispositif peut fonctionner : le spectateur accepte de rire, même si c'est *de sa propre image.* Et pour rendre cette image risible, il suffit de la déformer suffisamment pour la ridiculiser sans l'anéantir. Le procédé est simple – encore fallait-il y penser : faire suivre une affirmation explicite de sa contradiction *de facto,* présenter un personnage sous les traits de ce qu'il n'est pas : *voici* un français moyen (le moniteur d'auto-école, le prof de gym), mais ce n'est pas *vraiment* un français moyen, puisqu'il est passionné de grande musique. Ah, voici donc un mélomane ? Pas vraiment puisqu'il n'écoute *que* du Mozart. Un brave type sans prétention ? Non, *avec* préten-



Carole Laure dans *Préparez vos mouchoirs.*

tion, puisqu'il exhibe une bibliothèque impressionnante. Voici donc un intellectuel ? Non, puisqu'il ne possède *que* des livres de poche, et qu'il se vante non de les avoir lus, mais de savoir par cœur le numéro de chaque titre.

Et de même : *voici* une femme qui n'en est pas *vraiment* une, puisqu'à force de l'être trop (vouée au silence, au ménage et au tricot), son mari n'y trouve pas son compte et tente désespérément de la ramener à une image crédible (tentative de crédibilité qui est vouée à l'échec en ce que l'écart qu'elle cherche à combler entre le statut et l'attribut, l'image et le réel, constitue la base des effets comiques du film).

Et encore : *voici* un enfant, mais il n'est pas *vraiment* un enfant puisqu'il parle comme un adulte (le mythe des sur-doués). Voici une histoire d'amour qui, etc...

Petite cuisine de la prétention et du *Je ne suis pas celle que vous croyez*, double jeu sur la dénégation et la contradiction suturée par le rire, piège du personnage à côté de ses pompes et du spectateur à côté de sa propre image. Voici ce que vous êtes – et maintenant, riez ! Dispositif sadique qui force le destinataire à jouir en masochiste du ridicule imputé à son double, en vertu du contrat (de dupes, décidément) passé au préalable. Etrange d'ailleurs, comme les mélos s'ancrent volontiers dans une grande bourgeoisie de contes de fées (cf. *Bobby Dearfield*, parmi tant d'autres), tandis que les *comiques* à l'usage du Français moyen visent souvent une médiocrité bien française. La subtile putasserie du film de B. Blier consiste à tricher sur la *cible* explicite du rire, qui n'en est jamais la *raison* réelle – ou comment faire prendre des vessies pour des lanternes, et les gens pour des cons. Voici un spectateur ? Mais non, voici un imbécile !

NATHALIE HEINICH

1. Il est normal dans ce système que les effets reposent avant tout sur des performances d'acteurs – dont l'importance est encore relevée par l'absence systématique de profondeur de champ : les arrière-plans sont presque toujours flous, théâtralisant la scène au maximum. De même la lumière (crue, artificielle, privée de source) date terriblement – comme si le temps s'était arrêté, comme s'il ne s'était rien passé depuis *Les Valseuses*... Et lorsqu'un des personnages s'écrire « On est en 78, quand même ! », on sursaute comme d'un anachronisme.

DIABOLO MENTHE
(DIANE KURYS)

Dans ce qu'on pourrait appeler l'évolution récente du récit cinématographique, et qui tend à substituer au fait narratif proprement dit des structures d'interpellation du spectateur (« effets d'énonciation », selon l'expression de Serge Daney), il me semble que *Diabolo-menthe* fait date. Ce qui peut contribuer à expliquer son impressionnant succès public. Il y a quelque chose d'émerveillant, parce qu'annoncé et désiré depuis longtemps, dans cet infléchissement décisif de ce qui constitue l'objet même du film de fiction, ce que le spectateur consomme en allant au cinéma. La narration, avec ses personnages auxquels on s'identifie, passe au second plan, le film dans son entier s'organise désormais selon cette autre structure qui est celle de l'interpellation.

Voici en effet un film-souvenir qui ne fonctionne comme tel et ne tire son attrait que de son appel à la complicité du spectateur d'aujourd'hui. Il est fait *pour* lui. A vrai dire, ce spectateur actuel n'a pas vraiment « à se souvenir », mais plutôt à reconnaître *du* souvenir, reconnaissance qui passe par l'identification à ce moi collectif « se souvenant » pour les besoins duquel ont été forgés les produits culturels de la mode rétro. Reconnaissance d'ores et déjà marquée de savoir, donc, ce qu'on va retrouver dans le contenu même de ces souvenirs. Le film est découpé en fragments, en lots narratifs; à chaque fois un petit drame a lieu, illustration directe et vivante d'un *problème* que chacun de nous, femme, enfant, juif, communiste, pied-noir, divorcé ou fils et fille de divorcés etc. a pu rencontrer au cours de sa vie. Le film est pour nous, *anciens* exclus qui, de notre situation de spectateur d'aujourd'hui, et de cette place, sachant tout ce qu'il faut en savoir pour être libéré, pouvons nous amuser de tout cela.

Sans doute cette structure d'interpellation commence-t-elle à être bien connue, et souvent dénoncée. Ce que je veux seulement souligner à propos de ce film, c'est, d'une part, la nature du sujet qu'elle convoque : ici un moi collectif et tout-savant, et d'autre part, son caractère totalitaire qui ordonne la narration (le drame) selon sa loi. On vient de voir que *Diabolo-menthe* pré-

Diabolo menthe



sente une collection impressionnante de drames possibles (celui de *la femme* étant, comme toujours à notre époque en facteur commun) que Diane Kurys a mis en scène d'une façon qui peut parfois paraître audacieuse : il y a de la « troublante vérité » dans les rapports de la mère et des deux filles (cf. la scène où les deux sœurs sont ensemble dans la baignoire et celle des chuchotements dans le lit maternel). Cependant ce trouble n'est pas à vivre, comme dans la narration classique, en un rapport d'identification singulière aux personages (et par là à s'y perdre, à s'y retrouver, à s'y reperdre) mais à *reconnaître* comme faire-valoir d'une référence actuelle et savante, vers laquelle se résorbent tous les éléments descriptifs et narratifs des scènes que j'ai citées. On peut deviner par là un nouveau statut de la narration : celle-ci ne sert plus maintenant que *d'affinement* au message savant. De la même façon les messages filmés publicitaires utilisent au profit de leur référent ultime (le moi-consommateur), des pans entiers de narration précise et travaillée. (Je pense entre autres exemple aux publicités pour la Samaritaine).

Désormais la narration au cinéma a cessé d'être structurante, elle passe par grands syntagmes figés mais « grandeur nature », sous la coupe de la structure d'interpellation. Et, dans la mesure où la narration a toujours été liée à une situation d'exclusion, sa mise en cage effective dans *Diabolo menthe* contribue à l'effet jubilatoire que provoque le film. Il n'y a plus à craindre, nous dit Diane Kurys, entre autre paroles rassurantes et progressistes, du sadisme des professeurs, de la découverte de la féminité ou des mères castratrices, car ces choses sont du passé.

BERNARD BOLAND



Linda Blair et Richard Burton dans *L'Hérétique*.

L'HERETIQUE
(JOHN BOORMAN)

L'Hérétique se situe assez loin de *L'Exorciste* : à la cohérence scénarique du premier film, qui tentait de répondre « rationnellement » à l'angoisse des classes moyennes américaines face à ces phénomènes prétendus inexplicables et inassimilables comme la pornographie ou la violence, fait place un récit beaucoup plus imprécis - voire lacunaire - mais qui a le mérite de déplacer nettement l'enjeu, de sortir du manichéisme bigot mis en place par Friedkin pour aboutir à une étrange rêverie où les média occupent, sous une forme métaphorique (le « synthétiseur »), la fonction centrale d'une mise en relation imprévisible, irresponsable et affolée entre un ici et un ailleurs dissemblables bien que soumis aux mêmes hantises (là, les nuées de sauterelles, ici, les perturbations climatiques, les catastrophes), aux mêmes croyances (là la religion, ici la science), donc à une même loi réversible, et dont finira par triompher la représentante de l'Amérique blanche, puritaine et asexuée (Linda Blair, double du spectateur, retrouvée indemne et tout proprette dans sa robe blanche à la fin du cataclysme) après que celui qui aura plongé dans l'impureté, été marqué dans sa chair par l'Autre, cru à l'Ailleurs (Burton, l'hérétique, l'homme-medium, la figure de l'Artiste, celui qui seul peut donner un sens à l'invention maléfique, le synthétiseur - ici bien sûr le cinéma), aura péri, victime de ce qu'il avait mis en œuvre, englouti de ne l'avoir point maîtrisé, pendant que « l'autorité morale et scientifique » qui présidait à l'affrontement sans y avoir jamais rien compris (Louise Fletcher, la psychiatre) récupèrera son action dans un simulacre de maîtrise propre à apaiser, pour quelques temps encore les angoisses d'une Amérique toujours aussi déboussolée et dangereusement réactive.

Dans son sytème causal, *L'Hérétique* échappe assez heureusement à la logique des prédicateurs de fin du monde puritains et autres obsédés du corps plein et de la contamination par l'Autre. Il ne trouve pas non plus sa référence dans le vide causal qu'Hitchcock, en grand métaphysicien, avait instauré dans *Les Oiseaux*. De façon assez heureuse, Boorman propose une causalité réversible, une circularité des causes et des effets dissipant toute la paranoïa habituelle au genre en une suite d'« effets » visuels, plutôt réussis plastiquement et chromatiquement (comme déjà dans *Zardoz),* auxquels on n'assignera d'autre cause que la libre production d'images de plus en plus privées de référent (l'Afrique renvoie au jardin zoologique, le zoo au carton-pâte de studio, celui-ci aux photos de reportage, etc).

PASCAL KANÉ

A BIENTÔT LA CHINE
(SHU SHUEN)

Ce film d'aventures politiques qui ne vaut pas grand-chose si on le considère sous l'angle aventure, suspense, narration, présente un intérêt certain sur son versant politique, référent, fiction. C'est l'histoire d'un groupe d'étudiants de Chine Populaire qui gagnent Hong-Kong à la nage en pleine Révolution Culturelle. Ils fuient le quadrillage des déplacements, des cerveaux, des sentiments. Ils fuient les mouflets délateurs. Ils fuient la pensée unique qui tombe des haut-parleurs. Ils fuient l'enfer socialiste mais c'est pour tomber dans l'enfer capitaliste : avec ses flics, ses garde-côtes, ses gratte-ciel, ses marchandises

aggressives, ses missionnaires, sa Bourse. Hong-Kong est filmé de façon terrifiante. Déçus, les exilés vivront désormais les yeux tournés vers leur Patrie dans l'attente de sa libération. La place des Chinois est en Chine. Sans doute est-ce pour cet épilogue que le film de Shu Shuen (la réalisatrice de *L'Arche*) est interdit à Hong-Kong où il a pourtant été produit et tourné.

Outre qu'il permet de visualiser des situations que nous avons mis beaucoup de temps à regarder en face ce film mal ficelé est... attachant pour ce qu'il porte dans ses formes même les stigmates de l'impossible exil. Sans cesse il oscille entre plusieurs codes, comme déboussolé, sans domicile cinématographique fixe : entre le roman historique (étayé par des documents, on les reconnaît à ce que les banderoles, les inscriptions et les figurants y bourrent l'écran, alors que dans les scènes reconstituées ils sont clairsemés) et le suspense policier (qui ne tient pas le coup parce que l'on a envie de voir de l'Histoire, du référent, de la Chine, et là tout à coup pendant la moitié du film on est dans la nuit, sous des arbres, au bord d'un torrent, n'importe où), entre la psychologie prolétarienne et la romance de sunlight. Ni chair ni poisson. Reste qu'à plusieurs reprises on a l'impression de voir des corps chinois pour la première fois. Des corps qui bougent, respirent, sourient, grimacent, souffrent, jouissent hors des fictions exemplaires qui nous les masquaient (style *Détachement féminin rouge* ou même *Pharmacie* de Loridan-Ivens).

JEAN-PAUL FARGIER



Emmanuelle 2 : le propre et le sale.

EMMANUELLE 2
(FRANÇIS GIACOBETTI)

J'ai vu *Emmanuelle 2* (signé F. Giacobetti) après avoir vu *Goodbye Emmanuelle* (signé F. Leterrier), que les spectateurs verront bientôt, vraisemblablement d'ici l'été, sur les écrans. De fait, il me manque d'avoir vu le premier *Emmanuelle* (signé J. Jaeckin), que seuls quelques dizaines de milliers de parisiens, enfermés dans leur ghetto, n'ont pas vu. Retard aujourd'hui difficile à combler. Aussi ai-je pris de l'avance en voyant le troisième, hors de nos frontières où le film semble déjà largement diffusé.

C'est la copie conforme du précédent, sauf que les décors ont changé ; on est passé de Bali et Hong Kong aux îles Seychelles. Sylvia Kristel est aussi bien habillée, aussi folle de son corps, aussi libre d'amour et de plaisir. Elle s'entend bien avec son mari, qui est joué par l'acteur – à une certaine époque viscontien – Umberto Orsini, et ils se passent l'un l'autre toutes sortes de caprices.

J'ai lu dans un journal une critique de *Emmanuelle 2* qui reproduit une phrase du producteur de la série (et qui semble être le maître à penser des trois films) ; il s'agit de M. Yves Rousset-Rouard. Il dit : *« J'ai pris le contre-pied de ce qui existait pour ce genre de cinéma. Aux décors sinistres et plats des amours en chambre des films dits « sexy », j'ai substitué les plages de sable fin. Aux corps à corps lourdauds, j'ai préféré des silhouettes parfaites et même graciles. Quoi qu'elle fasse, Emmanuelle est propre, au sens propre et figuré ».*

Il est donc important qu'Emmanuelle soit propre et le reste, malgré ce qui pourrait de poussière ou de foutre la salir, comme pour marquer la résistance farouche de ce cinéma à une quelconque empreinte du signifiant. Il s'agit, on le comprend aisément, de cinéma publicitaire. Il y a dans chaque plan de ces deux films, un plan de pub qui se cache (un signifiant de connotation), ou qui, de la fiction, établit le décor : une lessive qui lave plus blanc le linge porté par Emmanuelle, un savon ou un parfum qui lui donnent cette aussi cette « propreté » dont parle Rousset-Rouard, un alcool qui fait signe, sans oublier l'impressionnante liste de compagnies aériennes ou les chaînes d'hôtel qui pourraient parrainer chacun des voyages qu'effectue (la fiction) d'Emmanuelle. L'essentiel, c'est bien que tout s'affiche, corps propres et pleins, lisses et roses, ainsi que tous les signes qui concourent à cette pacotille. Le décor, par exemple, très exotique et qui a pour fonction de rendre irréaliste toute la fiction érotique, tout en l'inscrivant, inconsciemment, dans un signifiant néo-colonial, ce qui a pour conséquence de rendre cet idéal érotique, cet impératif de la jouissance, inatteignables par le spectateur (orient = ce qui rend libre la jouissance, représentable).

Il ne doit rester au spectateur d'*Emmanuelle* que la possibilité de voir une panthère rose déambulant à travers les plaisirs obligatoires qui lui sont proposés, celle-ci faisant miroiter en échange l'enchantement d'un couple idéal, bâti pour chasser de l'imaginaire, à tout jamais, l'idée de crise.

SERGE TOUBIANA

TÉMOIGNAGE SUR LA SITUATION D'UN CINÉASTE EN R.D.A.

RENCONTRE AVEC RICHARD COHN-VOSSEN

Les Cahiers ne connaissent pas Richard Cohn-Vossen, ni ses films. Il nous a semblé important, cependant de publier cet entretien, parce qu'il révèle, sur les conditions de travail, morales et pratiques, une vérité qu'il est bon que nous connaissions.
En voyant cet entretien publié, R. Cohn-Vossen prend les risques de subir les représailles d'une bureaucratie qui a déjà fait les preuves de ses capacités à bâillonner les « dissidents ».
Une affaire à suivre, une mobilisation à préparer.

Richard Cohn-Vossen est actuellement un des plus talentueux documentaristes de la République Démocratique Allemande. Ses films ont été primés dans de nombreux festivals internationaux. Cohn-Vossen a pris publiquement position, en 1976, contre la décision gouvernementale d'interdire le retour en R.D.A. du chanteur politique Wolf Biermann. Cela lui a été officiellement reproché, et sa pratique artistique a dû subir, depuis, les représailles du pouvoir. Censuré à plusieurs reprises, il a demandé à émigrer à l'Ouest : son studio l'a alors licencié. Il a bien voulu évoquer les tracasseries misérables que doit supporter, dans un pays « socialiste », un cinéaste dissident. *I.R.*

« Je suis né, en 1934, à Zurich où mon père, juif, professeur de mathématiques aux universités de Göttingen et de Cologne, avait dû chercher refuge pour fuir les persécutions antisémites de l'Etat Nazi. Quatre mois après ma naissance, mes parents décidaient de partir en Union Soviétique, moins en raison de choix politiques (quoique mon père fût de gauche) qu'à cause de la bonne réputation des recherches mathématiques menées en U.R.S.S. à l'époque. Malheureusement, mon père devait mourir un an plus tard de maladie pulmonaire. Ma mère épousa en 1937, à Moscou, le théoricien politique allemand Alfred Kurella, et nous sommes restés longtemps en Union Soviétique.

J'ai étudié la physique à Léningrad d'abord, puis, revenu en Allemagne, j'ai poursuivi mes études à Leipzig. En 1964, j'ai abandonné la physique et décidé de faire du cinéma. Depuis toujours j'en avais eu la vocation ; du documentaire notamment, dont les composantes historiques et sociologiques, ainsi que son aspect « analyse du réel », me passionnaient.

Je suis tout de suite passé à la pratique ; j'ai été assistant de A. Thorndike pour son film *Le Miracle russe*, à Babelberg ; ensuite je suis entré au Studio des Documentaires de Berlin où je travaillais aux Actualités en même temps que je collaborais avec Carl Gass.

Dès 1966, j'ai réalisé, seul, les sujets qui m'intéressaient ; en premier lieu l'anti-fascisme auquel j'ai consacré quatre films *(Robert Jackson accuse, La Ballade des Bérets Verts, Paul Dessau, Pour que ça continue)* ; l'histoire des luttes ouvrières *(Les Années Vingt rouges)* ; les problèmes des gens simples *(Turek raconte, Travailleur de Nuit)* ; ceux des jeunes *(Monika)* ; ou les thèmes qui me concernaient intimement pour des raisons biographiques comme *Mathématiciens*. Il m'est arrivé aussi de réaliser des films de commande mais leur sujet allait dans le sens de ce qui m'intéressait.

Des problèmes politiques vis-à-vis de notre Etat, de notre régime, je ne m'en posais guère. D'ailleurs lorsqu'on a reçu l'éducation qui a été la mienne, quelque chose ne s'enclenche pas au moment de formuler certaines critiques. Par exemple, au moment des événements de Hongrie, en 1956, j'étais étudiant et nous nous sommes interrogés, à l'Université, sur le sens de ce conflit, mais nous étions incapables de répondre politiquement à notre inquiétude ; nous étions à la fois intimidés par les explications officielles, et ignorants des mécanismes critiques qui auraient pu dissiper nos doutes. Il nous semblait impossible de faire une « critique de gauche » des arguments officiels ; d'autre part, nous ne voulions pas « faire le jeu de la droite ». J'ai été élevé dans un tel esprit (mon beau-père Alfred Kurella était membre du bureau politique et un des principaux théoriciens du parti communiste de la R.D.A.) qu'il m'a fallu réaliser une véritable *révolution personnelle* pour mettre en cause, très tard, la justesse politique des arguments d'Etat.

Les événements de Prague, l'été 1968, nous ont violemment surpris ; l'intervention des tanks m'a paru disproportionnée par rapport à l'expérience socialiste qui y était menée, mais je ne me suis pas exprimé publiquement à ce sujet ; je pensais qu'il demeurait possible de faire avancer les choses chez nous avec modération, en tirant les leçons de Prague ; j'estimais pouvoir aider avec mes images/sons à faire avancer prudemment notre pays vers *le socialisme de la liberté*.

Tout s'est dégradé brutalement avec l'*Affaire Biermann*. Lorsqu'on lui a interdit de revenir en R.D.A. et qu'on lui a retiré la nationalité est-allemande j'ai pensé que c'était complètement absurde, qu'on était allé trop loin. Biermann, que ne connais pas personnellement mais dont j'apprécie les chansons, m'est toujours apparu comme un authentique socialiste et rien de ce qu'il disait ne pouvait porter atteinte à notre Etat ; au contraire, il luttait pour l'évolution de la R.D.A. Aussi, dès que l'on m'a sollicité pour signer l'appel des intellectuels en faveur de Biermann, je l'ai fait immédiatement.

Il faut dire que le pouvoir a très mal réagi à cette manifestation de solidarité, et la vie professionnelle de tous les intellec-

tuels signataires de l'appel est devenue très difficile. Beaucoup d'entre eux, réduits au chômage, ont été contraints de demander à s'exiler. Dans les mois qui suivirent l'« affaire », ceux-là obtinrent assez vite un visa de sortie ; ensuite, les autorités ont changé d'attitude ; elles retardent ou empêchent actuellement, par toutes sortes de prétextes bureaucratiques, le départ des artistes qui ont soutenu Biermann tout en les condamnant à la stérilité créatrice. (1)

En ce qui me concerne, le pouvoir a réglé mon asphyxie professionnelle de manière lente, progressive. On m'a d'abord convoqué officiellement, deux jours après la diffusion de l'*Appel*, pour me demander de retirer ma signature sous prétexte que l'*Appel* était « une manœuvre de l'Ouest » qui allait être utilisée contre notre pays. J'ai répondu que je n'en ferais rien, que je maintenais ma signature et que désormais ce genre d'arguments ne m'empêcheraient plus d'exprimer mon opinion.



Richard Cohn-Vossen

A cette époque j'étais en train de tourner un documentaire de commande *(Elections à Rostock)* ; les autorités locales voulaient que nous fassions un film sur les chantiers navals de cette ville en vue des prochaines élections municipales ; j'ai vite compris qu'on me demandait de positiver au maximum les conditions de travail des ouvriers ; qu'il me fallait tracer un portrait idyllique de ces chantiers et cela pour plusieurs raisons : d'une part, parce que la direction du chantier souhaitait recruter un millier de nouveaux travailleurs, et d'autre part pour des considérations de propagande électorale.

Je me suis rendu sur le chantier et j'ai immédiatement constaté que les ouvriers choisis par la direction pour parler dans le film n'exprimaient pas les sentiments de l'ensemble des travailleurs. Les doléances étaient nombreuses : le rôle des délégués ouvriers était très critiqué, l'organisation du travail peu rationnelle, les conditions matérielles de vie très difficiles... etc. Faisant fi des souhaits de la direction, j'ai décidé de tourner en fonction de ces doléances ; c'était l'honnêteté minimale à avoir à l'égard de l'ensemble des ouvriers.

Très vite, au vu des rushes, les responsables de mon studio m'ont fait remarquer qu'avec un film pareil, le chantier ne pourrait jamais recruter les mille ouvriers dont il avait besoin et que les gens n'allaient plus croire en l'efficacité des élections. J'ai répondu que je ne voulais pas me prêter à une mystification ; on m'a laissé monter le film ; j'ai écrit librement le commentaire que j'ai, d'ailleurs, dit moi-même. Mais le film a été entièrement censuré ; il a été interdit à toute diffusion ; on ne m'a donné aucune explication et une autre équipe a été chargée de faire un documentaire « plus adéquat » sur le même sujet.

Cela se passait au moment où l'« Affaire Biermann » s'est déclenchée ; ce que j'endurais moi-même dans mon propre travail m'a donc encouragé à soutenir politiquement notre chanteur. Lorsque, après que j'eus signé, le chef de mon studio m'a demandé d'écrire une lettre pour expliquer les raisons qui me conduisaient à soutenir Biermann, j'ai déclaré que les racines de ma décision se trouvaient dans les obstacles que je rencontrais moi-même pour terminer mon film sur les ouvriers de Rostock. J'y exposais en outre que les chansons de Biermann, ou les films comme le mien, étaient faits pour servir la cause du socialisme en R.D.A., qu'il fallait les diffuser au maximum *ici* parce qu'ils traitent de préoccupations essentielles dans notre pays et que c'étaient les décisions malheureuses du pouvoir qui fournissaient à l'Ouest des arguments mesquins pour nous critiquer.

Après ces incidents, sans que rien m'ait été dit franchement, j'ai vu se détériorer davantage mes conditions de travail. Je devais tourner un film sur une famille ouvrière travaillant dans une fabrique traditionnelle de porcelaine à Ilmenau. Quand je suis arrivé sur les lieux pour les repérages, j'ai tout de suite senti que des « âmes bien intentionnées » m'avaient précédé pour informer les gens de la fabrique que j'avais signé l'appel en faveur de Biermann et qu'il fallait se méfier de moi. J'ai donc été reçu comme un pestiféré.

Au bout de quelques jours, la méfiance s'étant en partie dissipée, j'ai pu commencer à tourner. Mais, dès que je choisissais un ouvrier pour qu'il s'exprimât dans le film, des sortes de « censeurs politiques » dont on m'avait affublé, intervenaient pour dire qu'il n'était pas « intéressant », que je devais en choisir un autre. Cela est arrivé à plusieurs reprises. On m'annonça ensuite que le film ne pourrait guère durer plus de quinze minutes alors qu'il avait été conçu pour durer cinquante. Malgré ces tracasseries j'ai décidé de poursuivre, et je l'ai terminé. On m'a alors dit au Studio qu'il n'était pas assez « optimiste », que je devais le refaire entièrement. On me faisait sentir que j'étais puni comme un enfant à qui on fait faire des « lignes ».

J'ai pris le parti de garder mon sang-froid, j'ai bu la lie et j'ai tourné docilement, mais dans le plus grand écœurement exactement ce qu'ils souhaitaient. Ils l'ont quand même interdit.

Devant tant d'absurdités, nous avons convenu avec ma femme, qui est preneuse de son, d'en finir ; le climat n'était plus supportable au Studio. Nous avons demandé un visa de départ pour l'Ouest.

Nous avons déposé notre demande le 12 Juillet 1977 ; deux jours plus tard ma femme était renvoyée du studio où elle travaillait ; en ce qui me concerne, comme j'étais à l'époque en congé légal, ils ont attendu mon retour pour me licencier. Depuis, nous sommes au chômage ; cela est particulièrement dur dans notre pays car on ne peut travailler nulle part, l'Etat étant le seul employeur des professionnels du cinéma. Financièrement cela devient actuellement très insupportable, mais nous sommes décidés à tenir bon. Le pouvoir compte probablement nous décourager, il pense peut-être que notre situation devenant pécuniairement intenable on se décidera à passer sous les fourches caudines. Ainsi récemment, ils m'ont proposé du travail mais pas dans le cinéma : ils étaient prêts à me procurer un vague poste de bibliothécaire ; bien entendu j'ai refusé. Ils estiment que désormais nous devrons laisser notre vocation artistique se fâner, se consumer en nous. Et l'inactivité à laquelle je suis réduit comme cinéaste m'est extrêmement douloureuse, je me sens mutilé, amputé, diminué.

Cet entretien, ces propos me seront probablement beaucoup reprochés. J'ai, à plusieurs reprises, été sollicité par des journaux ouest-allemands qui connaissent ma situation ; mais je n'ai jamais voulu que mes paroles soient utilisées de façon malveillante contre notre Etat. J'aime la R.D.A., j'aimerais pouvoir y travailler librement pour le socialisme, mais puisque cela ne semble pas possible pour l'instant, qu'on nous laisse donc partir. Je suis convaincu que vous ne déformerez pas mes paroles.

1. Certains artistes n'ont pu obtenir leur visa de sortie que dans des circonstances fort dramatiques ; notamment l'écrivain Sarah Kirsch ne l'a obtenu qu'en menaçant de se jeter, avec sa très jeune fille, du onzième étage d'un immeuble de Berlin-Est.

Propos recueillis par Ignacio Ramonet.

FILMOGRAPHIE DE RICHARD COHN-VOSSEN

1966. *Robert Jackson accuse.* R.J. principal accusateur (procureur général) des U.S.A. au procès de Nuremberg conclut son réquisitoire de façon significative : « ... Les criminels nazis ont été si raffinés, si cruels que le monde ne voudrait jamais vivre leur retour ». Ce réquisitoire passé dans la bande son originale accompagne les images des terres brûlées au Vietnam.

La Ballade des bérets verts. Dans le texte sont données des citations du livre de Robin Moor « Le Diable vert », sur des prises de vue documentaires qui montrent les méthodes des Forces Spéciales et celles de leurs marionnettes sud-vietnamiennes.

1967. *Paul Dessau.* (Compositeur et collaborateur de Brecht). Le sous-titre délimite le thème : « Etude sur l'insatisfaction positive d'un compositeur ».

Dans un montage parallèle, répétitions d'orchestre, cours dans une école normale à Berlin, interview. La recherche permet de mettre à jour quelques réflexions sur la fonction sociale de la musique dans le socialisme à travers l'œuvre et les paroles de Paul Dessau. Par exemple, l'utilisation de la – ainsi nommée – « musique moderne », l'éducation musicale dans les écoles. Sans commentaire. « Ducat d'or » de la ville de Mannheim.

1968. Maquette de l'épisode SU pour le film-interview de Joachim Hellwig *Histoires du nouveau monde.*

1969-1970. *Pour que ça continue.* Un film-interview avec des allemands qui se souviennent de la défaite de la 6e armée allemande au siège de Stalingrad en 1943. L'ordre des conversations :
– Leni Berner : membre du K.P.D. depuis les années 20. Travail avec les prisonniers de guerre dans les S.U.
– Eberhard Carisius : bombardier. Abattu le 1er jour de l'attaque sur les S.U. aujourd'hui professeur de Marxisme-Léninisme dans une école d'économie à Dresde.
– Paul Pflock : « seulement » un fantassin. Aujourd'hui éleveur de cochons dans un L.P.G.
– Gunther : courrier au siège de Stalingrad. Aujourd'hui membre actif de la C.D.U. Catholique croyant, chef-comptable d'une maison de commerce privée dans une petite ville de la D.D.R.

1970. *Une journée des animaux.* Un film pour enfants d'âge pré-scolaire (maternelle) qui cherche à éveiller la fantaisie, l'imagination enfantine même si les enfants n'ont aujourd'hui d'expérience des animaux que dans les zoos.

Mathématiciens. Des diplômés de la faculté de Mathématiques de l'Université de Humboldt parlent de leur action dans la « praxis ». L'un travaille pour améliorer le rendement dans le complexe de viandes « Stern » à Berlin ; l'autre fait de la recherche fondamentale à l'Académie des Sciences de la D.D.R. Fil conducteur : nécessité de la recherche fondamentale pour les pratiques scientifiques citées.

1971. *Essai sur Schober.* Le maître de recherche Hans Schober dans ses travaux à Merseburg ; un héros de notre temps comme Benito Wogatzki le décrit dans une courte histoire. Le film s'applique à replacer Hans Schober au milieu de ses contemporains pour le rendre plus compréhensible à chacun.

1972. *Au sujet de H. et de 8 autres.* Le protocole répressif vu à travers 6 jours de rapports avec la justice au sujet de jeunes gens accusés de sévices corporels et vols. Un accent particulier est mis sur les dépositions des témoins, parents et accusés telles qu'elles éclairent les aspects sociaux de la criminalisation au sein de la jeunesse.

Turek raconte. Ludwig Turek raconte des morceaux de sa vie. Un film de T.V. Ludwig Turek a commencé comme imprimeur et devint un des premiers membres de l'Union Révolutionnaire-prolétarienne des écrivains.

1973. *Les Rouges années vingt.* Courte histoire de l'« Union rouge des combattants du Front » depuis la fondation jusqu'au Mai sanglant de 1919. Avec le concours des studios de films de l'armée de la D.D.R.

Travailleurs de nuit. Boulangers, employés du gaz, des chemins de fer, de l'électricité. Impressions sur le travail de nuit dans la capitale, Berlin.

1974-1975. *Monika.* Portrait d'une jeune fille travaillant la porcelaine dans un village de Thüringe. En mai 74 Monika devint député du canton à Menhaus/Rwg.

1975-1976. *Réflexions sur la quadriennale.* En Août 74 eut lieu à Erfurt la 1re quadriennale d'artisanat d'art des pays socialistes. Des prises de vue filmiques ont été faites sur quatre des huit primés venant de Hongrie, Roumanie, U.R.S.S. et D.D.R.

1976. *Députés à Rostock.* Les députés de Rostock recherchent les préoccupations des travailleurs, particulièrement dans le 3e secteur de Warnow (repas à la cantine, logement des ouvriers, circulation). Les députés qui, comme dans notre cas, sont eux-mêmes des travailleurs, apprennent à connaître les problèmes à partir des conversations avec les ouvriers de l'endroit.

1976-1977. *Une famille d'ouvriers à Ilmenau.* Une famille de porcelainiers débarque d'une manufacture dans la grosse production moderne.

PETIT JOURNAL

RENCONTRE AVEC WOODY ALLEN

Préambule

New York, Novembre 1977. Ferreri tourne Rêve de singe *à Central Park, au pied du Brooklyn Bridge. Serge Daney voulait profiter de la semaine des* Cahiers *de New York que j'avais organisée au Bleecker Street Cinema, pour rencontrer Woody Allen qui, depuis dix ans, fait hurler de rire l'Amérique. Entre mon appartement et le bureau de Woody des voix anxieuses se téléphonent pour savoir où et quand l'interview pourrait avoir lieu. Attente d'une semaine. Jeudi, coup de fil de la secrétaire de Woody, Norma Lee : « Woody vous rappellera demain pour vous fixer un rendez-vous samedi ou dimanche ». Le week-end se passe : rien. Lundi, je téléphone : « Alors, Norma, que se passe-t-il ? Maintenant Serge est reparti pour Paris, mais il m'a laissé des questions par écrit et m'a demandé de le représenter pour faire l'interview ». Norma Lee : « Très bien, je vous rappelle en fin de semaine ». Toujours rien. Norma Lee : « Je vous rappelle demain » Patience (à New York, le téléphone est comme une extension de soi). Vendredi : cette fois ça marche, Woody est d'accord pour me voir. Il faut que je sois chez lui dans une demi-heure. Il habite sur la 5e Avenue, tout en haut de la ville. Je réponds qu'il me faut le temps de prendre mes cliques et mes claques, de prendre ma machine enregistreuse avec moi et que je ne peux être là que dans une heure. OK.*

Très émue, je vérifie ma machine enregistreuse et ma caméra. Il faut que je sois sûre de mon matériel. Dans l'ascenseur, je fais un bref essai : « Interview Woody Allen, le 3 décembre ». Ça marche. La porte de l'ascenseur donne directement sur un grand appartement, très clair, qui lui-même donne sur le Park. Une dame me reçoit. On dirait une infirmière : blouse blanche, fines chaussettes blanches, chaussures à lacets, œil scrutateur : très matrone. Woody est au téléphone, derrière elle, et me fait un signe de bienvenue. Je m'asseois et nous commençons à déchiffrer les questions rédigées (en français) par Serge et que Woody comprend à peu près. Tout est calme, on se croirait chez un psychanalyste. Woody est très doux, avec des yeux tout à fait séraphiques. Autour de lui de vieilles icones qui sourient. Woody me regarde anxieux et me dit : « Mais comment les Cahiers *peuvent-ils s'intéresser à moi? Je ne suis pas du tout connu en France... »*

Jackie Raynal

Mes débuts

Comment je suis venu au cinéma? Par accident. J'étais acteur de cabaret. Quelqu'un m'a vu raconter des histoires et on m'a demandé si je pouvais écrire un scénario. J'en écrivis un et ce fut *What's New Pussy Cat?* Je n'étais pas le metteur en scène du film. Le tournage eut lieu à Paris et ce fut pour moi une très mauvaise expérience parce que tout le monde changeait tout le temps le dialogue. Le film n'était pas bon du tout mais ce fut un grand succès aux États-Unis. Quant à moi, je décidai de ne plus jamais me prêter à ce genre d'expériences, à moins que je puisse mettre en scène et contrôler le film. Un an après, une nouvelle compagnie s'établit aux États-Unis, je leur proposai un script et ils me dirent que je pouvais le tourner moi-même, que je pourrais faire ce que je voulais. Le film *(Take The Money and Run)* fut un succès. Pas un grand succès, mais assez grand pour qu'on se permette de faire un autre film et d'avoir encore plus de succès. Ce qui arriva. Alors on me fit totalement confiance.

La cinéphilie

J'ai toujours été un cinéphile *(movie fan)*. Même quand j'étais un petit garçon, j'aimais beaucoup le cinéma. Je crois que moins en moins de gens vont au cinéma. Moi, j'ai grandi dans les années quarante, et j'ai vu tous les films qui sont maintenant considérés comme des classiques mais qui ne l'étaient pas du tout à l'époque. Avec Hollywood, je crois que le problème est que les films sont bien meilleurs aujourd'hui. Des gens comme Howard Hawks, John Huston ou Raoul Walsh avaient un talent immense, ce sont de grands cinéastes américains, mais je ne crois pas qu'ils soient aussi intéressants que le cinéma américain d'aujourd'hui. A cette époque, les metteurs en scène qui travaillaient à Hollywood n'avaient absolument aucune liberté, ils faisaient toujours des films pour divertir, des films pour les studios. Pour moi, la différence entre les grands films hollywoodiens et les grands films européens, c'est que les grands films hollywoodiens, même les meilleurs, manquent d'intelligence, sont trop légers, trop divertissants, pas assez concernés par les problèmes qu'ils traitent. Alors que les films européens sont engagés dans des sujets plus intéressants, plus sérieux. L'Amérique a cette réputation d'être divertissante, mais je pense qu'aujourd'hui les cinéastes américains ont plus l'occasion que par le passé de faire des films plus sérieux, supérieurs.

Woody Allen



Comique de langage

Basé uniquement sur le langage, mon comique? Ce n'est pas vrai. Si vous regardez mes premiers films, vous verrez qu'ils sont très physiques *(Bananas, Take The Money and Run)* et que ce ne sont pas des comédies basées sur le langage. Il n'y a qu'*Annie Hall* qui le soit. Vous savez, je n'ai pas d'image de moi-même quand je fais des films, c'est comme au cabaret, je fais ce que je pense être le plus drôle et le plus intelligent à la fois. Mais au bout de quelques films, ce sont les journalistes qui vous fabriquent une image.

La Californie

Oui, je hais la Californie. La Californie est un endroit hideux, hideux à voir, avec trop de soleil, cette lumière, cette atmosphère, ces gens... Ils ont fait des milliers et des milliers de films là-bas, pendant des années, et très peu de bons. Disons deux cent cents bons films au maximum sur des millions. J'ai aussi autre chose contre la Californie : je n'aime pas être dépendant d'une automobile. Ce n'est pas drôle du tout. J'aime beaucoup Paris, si je n'habitais pas New York, je vivrais à Paris, mais je ne pourrais jamais vivre en Californie, c'est comme vivre en banlieue.

Pour un comique menaçant

C'est vrai la position du comique est toujours, automatiquement, contre la société. C'est une question intéressante. Il y a deux sortes de comédies, cellent qui rassurent la classe moyenne et celles qui menacent la classe moyenne. La premièpre, celle qui rassure, est très populaire (Neil Simon, Mel Brooks). Les gens y vont, aiment ça, et ne sont pas menacés. Mais la comédie menaçante, aux États-Unis, n'est pas si populaire que ça. Moi-même, je ne suis pas si populaire que ça, mes films n'ont pas fait tellement d'argent. *Annie Hall* est celui qui a le mieux marché, c'est aussi le film le plus « classe moyenne » que j'ai fait. Ça ne parle que des problèmes de deux petits bourgeois... On croit que je représente ici un type de comique plus intellectuel, or je ne suis pas un intellectuel. Ça c'est ce que les gens pensent à cause de mes lunettes. Ils croient que j'ai plus d'éducation que je n'en aie, névrosé, juif new-yorkais, psychanalytique, mal dans ma peau, etc. Mais tout ça chez moi n'est pas délibéré. Je ne forme pas de moi une image à laquelle je me conforme ensuite, c'est juste un accident.

Bob Hope

J'aime beaucoup Bop Hope. Pas politiquement. Ses idées politiques sont très mauvaises et les films qu'il a fait ces quinze ou vingt dernières années, au cinéma ou à la télévision, sont mauvais, stupides. Mais dans les années quarante, cinquante, il a fait des films... Aah ! Des films assez quelconques, mais lui était bourré de talent. C'est peut-être moins net pour un spectateur non-américain. Dans ces films, il y avait des choses incroyablement drôles, merveilleuses. Certains de ces films étaient même bons, comme *Fancy Pants, Monsieur Beaucaire* ou certains de la série *On The Road.* Bob Hope a une grande influence sur moi. Jerry Lewis? Je le trouve très drôle, très doué. Sans aucune intelligence d'aucune sorte. Ses films sont totalement stupides. Ils sont faits sur n'importe quoi. Vous me dites qu'ils représentent le rêve américain à l'état pur, mais ça, c'est quelque chose que seul un intellectuel peut dire. En fait, ce n'est pas comme ça. Vous pouvez casser cette assiette et un intellectuel va venir écrire ce que ça veut dire, etc. Même chose pour Jerry Lewis. Mais c'est un des meilleurs. Je crois que s'il avait une mentalité plus proche de celle de Charlie Chaplin par exemple, il aurait pu être un des meilleurs comédiens, tellement il est doué, tellement il a de facilité... Mais quand ses films sortent ici, aux États-Unis, ils sont si stupides - pire encore que ce qu'on voit à la télévision - que personne ne veut aller les voir.


Woody Allen dans *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe.*




Bob Hope, Dorothy Lamour et Bing Crosby dans *Road to Zanzibar* (1941), de Victor Schertzinger.

Moi, connu en France?

Je suis connu en France ? Avant que j'aille en France, on me disait toujours : c'est surprenant ce que tu es populaire en France ! Et je disais : c'est bien. Et je suis allé en France et personne ne me connaissait. Cela ne m'a pas surpris parce que je m'y attendais. Mes films sont peut-être maintenant plus populaires auprès d'une certaine catégorie de gens. Mais ce genre de coïncidence existe. Prenez un film comme *Cousin cousine* il a eu un extraordinaire succès ici, à New York, alors que les Français n'arrêtent pas de me dire que c'est un film idiot et mauvais. Alors, qu'ici, je ne sais pour quelles raisons, tout le monde va le voir. C'est le contraire de ce qui se passe avec Jerry Lewis chez vous.

Mac Luhan

Mac Luhan, dans *Annie Hall*, me servait à attaquer l'hyper-intellectualisme en art, et particulièrement dans le cinéma. La blague n'est pas dirigée contre Mac Luhan mais contre le personnage qui se tient devant moi et qui parle, qui parle sans arrêt, de Fellini, etc. J'ai essayé beaucoup de gens avant Mac Luhan, j'ai essayé d'avoir Fellini, Lina Wertmüller, des philosophes, Eugène Ionesco, pleins de gens, peut-être quinze. Mais ils étaient tous occupés ou ils ne voulaient pas être dans le film. Finalement j'ai appelé Marshall Mac Luhan et il a accepté. Il a une fille à New York et il voulait justement lui rendre visite. Mais son apparition ne sert qu'à faire de la satire contre l'autre personnage. Parce que c'est quelque chose qui arrive souvent aux États-Unis quand on va au cinéma, on fait la queue et dans la queue il y a des gens très très intellectuels qui parlent beaucoup et qui ont toujours tort.

La télévision

Je n'aime pas la télévision. C'est très moche *(disgraceful).* Des fois, on passe une semaine à essayer de voir quelque chose le soir. Ce n'est pas possible. Il n'y a que du sport et des nouvelles. Parfois un film mais entrelardé de publicités. C'est terrible.

La psychanalyse

Oui, je crois que la psychanalyse m'aide. Pas autant que j'aimerais. Mais quand même. Et je pense qu'à la longue, elle m'aide à mieux travailler.

The front

The Front est un film pour lequel on m'a demandé si je voulais jouer. J'ai pensé que ce serait amusant pour moi de travailler avec un autre metteur en scène et surtout dans un rôle complètement différent de celui de mes propres films. Et puis je pensais que l'idée était bonne, qu'il y avait là de la substance, etc. J'ai donc accepté de le faire. Je ne sais pas si c'est réussi. J'ai moi-même des critiques à faire. Mais le metteur en scène (Martin Ritt) et l'auteur (Paddy Chayefsky) étaient merveilleux et je suis devenu très amis avec eux. Je crois que le film n'est pas mal, avec beaucoup de bonnes idées, de bonnes intentions, mais aussi avec quelques manques artistiques. Mais c'était intéressant pour moi.

Femmes drôles

Les femmes drôles ont toujours été rares. Être un comédien comme Buster Keaton ou Charlie Chaplin semble être un trait masculin. Si une femme faisait cela, cela surprendrait. Mais ce n'est peut-être dû qu'au fait qu'on y est pas du tout habitués. Peut-être que d'ici vingt ou cinquante ans, si les choses changent, cela sera quelque chose de très courant. Maintenant, ce serait aussi étrange que de voir une footballeuse. Il y a eu très peu de femmes qui ont été drôles, vraiment drôles. Parmi elles, je crois que Judy Holliday est la meilleure. Elle jouait dans une pièce de théâtre de Garson Kanin dont Cukor a tiré un film très drôle : *Born Yesterday.* Merveilleux. Mais elle est morte prématurément. Elle joue aussi dans une mauvaise comédie musicale qui s'appelle *Bells Are Ringing.* Sinon, Diane Keaton est une des meilleures actrices que j'aie jamais rencontrées. Il y avait aussi Paula Prentiss, mais sa carrière a été écourtée à cause de tous les problèmes psychologiques qu'elle avait. Non, vraiment, il y en a très peu.

TÉLÉVISION

.

La télévision on s'y perd

La télévision, on s'y perd. Quand, comme moi, on essaie d'en voir une grande partie, un échantillonnage réparti sur des tranches d'horaires très diverses, avec des programmes de toutes sortes (les après-midi scolaires ou les émissions pour enfants, les feuilletons, les magazines, les dramatiques, les séries étrangères, etc.), quand on s'essaie à embrasser du regard et de l'oreille, la quasi-totalité de ce flot, on devient ivre, ivre à ne plus savoir que dire. D'autant plus que cette activité - une activité, je me dois de le préciser sans quoi je serais malhonnête, qui est aussi une *passivité*, recherchée, voulue, que je subis avec un mélange d'angoisse et de délices à ne plus savoir où je me trouve, qui je suis, et ce que j'y fais - cette activité donc ne laisse que peu de temps libre, peu de temps à la réflexion, encore moins à l'écriture.

L'autre dimanche, je m'y suis enfoncé, perdu (dés) investi à y perdre le nord. Dès midi (variétés pour jeunes dans le style disco), à tard dans la nuit (un Ferreri rare, étonnant, médiocre et pervers, tordu et intelligent, encore un film à oublier sa tête qui, elle, ne vous oublie pas dès que la nuit s'avance), toute la journée, donc, en passant par les copains cinéastes qui, sur le plateau de Michel Drucker, de semaine en semaine, s'attachent à mettre au point cette nouvelle cinéphilie abjecte (style Philip Morris) qui semble devoir, désormais, tenir lieu de passion du cinéma, les petits monstres chantants de Jacques Martin, un télé-film américain sympathique et angoissant, un peu de la belle musique de Maderna, et cent autres choses dont la seule énumération ferait de cette chronique un maxi-feuilleton peut-être un peu fastidieux, toute la journée de ce dimanche je l'ai passée devant mon poste, *au poste*, et je n'ai rien à en dire sinon que l'expérience est impressionnante, redoutable, *dangereuse*.

Avis, donc : ne vous avisez pas de me suivre dans cette direction, vous risqueriez d'y laisser quelques plumes et de ressembler à un encrier. Un encrier trop plein ressemble fâcheusement à un encrier trop vide - c'est toujours un encrier. Si vous ne voulez pas ressembler à un encrier - vide ou plein, quelle différence ! - usez avec modération de la télévision, le dimanche surtout, et si vous avez quelque velléité d'indépendance intellectuelle, allez donc, par exemple, relire aux Buttes Chaumont les nouvelles de Nabokov ou la collection complète des *Cahiers :* les petits oiseaux vous feront la bande-son la plus belle de Paris et vous aideront, peut-être, à vous guérir des blessures dominicales de la petite lumière bleue qui abîme les yeux, fatigue le cœur et va jusqu'à vous user l'âme.

La télévision, on s'y trouve

Comme on fait son lit on se couche. Comme on se perd on se trouve. Une noire et tu t'enfonces, une croche et tu décroches. Il suffit d'un rien, un clic, un clac, un déclic, une minute, un instant et c'est la claque : on sait que c'est ça, on voit que ça se tient (pas que c'est *mieux :* c'est *autre chose*) on sent - tout de suite, très vite, presque instantanément - que quelque chose essaie de se gripper dans la machine à ressasser du flou et de la lessive, pas pour la faire déraper, pas pour y introduire de l'incongru ou du subversif - ça c'est de la folie pure, de l'utopie, ça ne marche jamais : tout au plus ça donne l'apparence de marcher, de déglinguer la grosse machine une fois tous les sept ans, pour rien, pour un pur effet - on voit vite, donc, que quelque chose se glisse, s'est glissé (tellement rapidement que c'est déjà fait avant même qu'on aie eu conscience que la chose était en train de se produire), quelque chose qui n'est pas fait pareil, qui échappe imperceptiblement à l'appareil, qui parle, et qui parle juste : c'est-à-dire qui ne fait que çà parler, qui ne fait que parler, juste que parler. (Encore une fois pour parodier Godard, ce n'est pas - sombre élucubration, désir mal placé, ambition bête - une émission juste, c'est - humilité intelligente, sensibilité, écoute - juste une émission, le résultat de l'intelligence du ton et de la justesse de la place, toutes choses et toutes personnes reversibles et interversibles, pour la plus grande souffrance et la plus petite clarté, pour le bien-fondé et le bien pesé des âmes et des corps, le bien filmé des décors et des arbres, le bien senti des tics, le juste - suggéré du soleil, et le corps à corps avec le diable).

.

Trève de littérature : quand une émission tient, c'est tout bonnement qu'elle se tient, qu'elle *a lieu*. Ce rien qui passe, qui se passe (très vite, donc, tout de suite on est *au courant*, on sait), qui bientôt sera du passé (Mallarmé dirait : rien n'a lieu que le lieu), ce rien qu'il faut saisir au vol, qu'il faut voler aux sauciers anthropophages qui nous filment à toutes (les) vitesses, qu'il faut fixer et retenir dans nos pauvres mémoires d'hommes, ce rien que je raconte parfois, dont j'arrive à m'emparer une fois sur deux, à soustraire à l'oubli, je l'ai rencontré *deux fois* hier.

J'en suis encore tout bouleversé, tout secoué. Ce n'est pas grand-chose me direz-vous, deux petites émissions qui sortent de l'ordinaire, qui ne font que frapper au pavillon de l'oreille, qui sont juste un peu de baume pour l'œil, deux petites émissions qui, pour une fois, ne m'ont pas mis sens dessus-dessous, deux petites choses qui m'ont un peu redonné l'illusion de mon intégrité et de mon intelligence (défaillantes toutes deux après les épreuves du dimanche suscitées), rien que deux *émissions* que j'ai *reçues*.

Bien sûr, cela ne devrait rien avoir d'exceptionnel. Il se trouve que dans l'état de notre télévision cela, et les choses étant ce qu'elles sont, ces deux émissions ont valeur d'exception *et* d'exemple.

(A la *télévision du dimanche*, celle qui règne de plus en plus, de jour en jour, elles opposent à leur façon une *télévision du lundi*, une télévision qui ne serait plus constituée de *séries* - tout se ressemble et s'assemble, s'emboîte le dimanche - mais de *prototypes* uniques, une télévision d'ouverture et d'expérience, une télévision où - enfin - un plus un n'égaleraient plus un, mais deux, trois, etc.).

Zig-Zag

C'est le titre d'une série de Teri Wen-Damisch, une femme qui, sur des sujets dits artistiques, a produit de très bonnes choses : je me souviens, en particulier, d'images sur Maïakovski, l'exposition Paris-New York de Beaubourg, l'Affiche, qui étaient très modestement intelligibles jusque dans leurs sons, leurs commentaires, les interviewes, qui les ponctuaient, les expliquaient, autant de sujets (bel et bien traités), insérés dans le quotidien et le contemporain, sans folies rétro ni troubles élucubrations, sur des thèmes qui, outre qu'ils donnent à voir et à entendre, donnent aussi - miracle? - à réfléchir.

L'émission dont je veux parler ici concernant le *photojournalisme*. Son réalisateur se nomme Michel Pamart. Je ne le connais pas. Il a beaucoup de mérites.

De quoi s'agit-il? Trois photographes parlent de la photographie, de leurs photographies, de leur métier (reporter-photographe ou photojournaliste). On voit ce qu'ils ont fait. On voit et l'on entend ce qu'ils en disent. Impossible encore une fois, de ne pas penser à Godard et Miéville qui ont, depuis *Six fois 2*, tracé à la télévision comme une marque avant/après. Non pas que leurs travaux surpassent en quelque manière les autres, ou qu'ils soient des exemples à suivre (ce serait, on en a quelque fois la preuve, au cinéma comme à la télévision, une erreur et une bêtise de suivre *à la lettre* leurs *expériences*), mais simplement parce que *Six fois 2a* a un tel point *balayé* le champ des possibilités les plus simples de la télévision, que ce champ est désormais une fois pour toutes, irrémédiablement presque, *borné*. On se souvient donc de *Photo et Cie* dont la grande partie avait pour sujet/image une photo d'exécution et pour sujet/son les divers commentaires *techniques* de son auteur. C'était la photo démontée, montrée, mise à la fois à plat et en relief, qui pointait la limite du métier de reporter-photographe, qui montrait, *à la lettre*, ce qu'était *le négatif* d'une photographie. Expérience limite, on s'en souvient, mais pas le moins du monde expérience *limitative*.

La preuve? Elle nous est administrée ici, sans zig-zag malgré le titre générique de la série, de la manière la plus concise et cohérente possible, en une petite demi-heure où se condensent et s'illustrent tous les *problèmes du milieu* - c'est-à-dire tous les aspects d'un métier dont J.-L. Godard et A.-M. Miéville n'avaient pointé que les *extrêmes*.

Plus précisément : des photos que l'on peut voir sans le moindre artifice (c'est-à-dire sans zooms intempestifs et dramatiques comme dans la plupart des bancs-titres à la télévision, avec juste ce qu'il faut de recadrage discret pour souligner un point de vue, avec un temps d'exposition suffisant pour qu'à la première vision, d'ensemble, vienne aussitôt s'en ajouter une, de détail, sans le moindre commentaire superflu qui vienne recouvrir la photo - tout au plus quelques indications quand il faut préciser le contenu et le contexte - chaque cliché séparé du suivant par un fondu au noir qui empêche la confusion; juste le temps de se reposer le regard pour éviter d'avoir, comme c'est la coutume, à se rincer l'œil), des photos qui ne sont pas (qu') artificielles (du sensationnel, il y en a, il en faut - c'eût été hypocrisie de les dissimuler, ces clichés mélodramatiques qui font la une pour leur auteur - mais on voit surtout le travail humble et précis, le travail long, le travail du sens), des photographes sans artifice et sans complaisance eux aussi. La condition préalable - mais indispensable à la réussite d'une telle émission - était de bien choisir et les photographes et leurs photographies : c'est trois fois chose faite.

Une fois : Raymond Depardon (agence Gamma) s'explique sur l'*insistance* d'une photo à imposer une réalité qui sans elle n'aurait peut-être pas existé *à nos yeux* - c'est-à-dire *n'aurait pas existé du tout* (par exemple : Le Biafra) sur sa *persistance* dans notre souvenir (Mai 68, des images muettes qui parlent pour nous, c'est-à-dire qui appellent des phrases, des sons, qui empêchent quelques idées de rester lettre morte : l'image appelle le slogan, l'idée se soutient - se souvient - de son image, l'idée ne meurt pas), et sur la *consistance* que cette photo revêt, révèle pour lui, la logique qui l'a fait naître, et les conséquences qu'il doit assumer, les choix qu'il a fait et doit continuer à faire (il a *réalisé un reportage* sur Mme Claustre, un film et des photos qui ont fait scoop - dans les média - mais qui pour lui, en lui, ont touché plus profond, on fait tilt : il a découvert le combat des rebelles toubous, il a pris conscience de leur existence et de leurs besoins : il y retournera, il va y retourner, pour prendre d'autres photos peut-être - éventuellement - mais surtout pour les revoir, pour les aider, il le leur a promis. il se l'est promis à lui-même, cela fait partie maintenant de son itinéraire, de sa gréographie personnelle, de sa vie même.)

Je dois préciser, pour que ce soit plus clair, que, si Depardon exprime

lui-même ces idées que je viens d'énoncer, qu'il les exprime sans ambiguités et avec force, il n'en est pas moins, dans son métier et dans sa vie - à cause de son métier, sans doute - un homme mal à l'aise parlant avec difficulté - comme si aligner des mots lui était un supplice, une épreuve, et, au-delà de la parole, comme si être filmé était la chose la plus douloureuse du monde. Je n'invente rien : à l'image (car ces photographes je ne les connais pas, je ne les ai pas rencontrés) j'ai vu trois hommes qui exprimaient dans leus visages et disaient dans leurs mots la souffrance et la difficultés (de leurs vies, de leurs métiers; trois hommes à vif, que la pratique ou la proximité de quelque chose qui doit être de l'ordre de l'insoutenable travaillait et tiraillait encore plus), trois hommes qui en quelques phrases hachées, nerveuses, essoufflées, mal prononcées, mal parlées, m'ont donné à comprendre combien - hors de l'exploitation qui peut être faite ou pas de leurs photos par tels ou tels média à des fins plus ou moins honnêtes - leur place était difficile, leur métier et leur vie presque tragiques, contradictoires, combien ils étaient écartelés et, mieux que par n'importe quel discours, quel reportage ou quel bla-bla, trois hommes qui m'ont fait comprendre qu'ils étaient reporter-photographes, et ce que cela voulait dire.

Deux fois : Jean Ker est envoyé il y a cinq ans, au moment du meurtre de Brigitte Dewaevre à Bruay-en-Artois. Petit à petit, il s'intéresse à l'affaire, la découvre avec d'autres yeux - apparemment souvent plus perspicaces que ceux de la police - se mêle aux habitants, essaie difficilement de gagner leur confiance, de s'introduire chez eux, tente de comprendre. Depuis cinq ans, il *mène son enquête* (et il continue) : il fixe les diverses reconstitutions du meurtre, il suit les habitants de Bruay qui ont émigré, il se fond au décor et fouine (mais sans jamais dissimuler son statut, sa place), il photographie les parents de Brigitte, leur combat pour que la vérité soit faite sur l'assassinat de leur fille, les brochures distribuées, les manifestations de soutien, leur acharnement contre la lourde machine judiciaire, mais aussi, et surtout il cherche à savoir : il montre ce qu'il a trouvé, ce qu'il a vu, ce qu'il voit, du plus anodin au plus révélateur, sans chercher à tirer de conclusion, sans cacher que ces photos sont une quête lente, patiente, obstinée jusqu'à l'obsession, jusqu'à la folie, les traces des photos qui (re) constituent la trame de l'affaire, qui en sont les empreintes, et qui seules empêcheront que l'oubli et le temps ne recouvrent les faits, ne les classent. Ce travail-là, celui de Jean Ker, est irremplaçable. C'est de l'archéologie sociale, du militantisme hyper réaliste, c'est le travail - un travail qui lui semble naturel mais qui n'est pas une vocation, c'est de l'ordre de l'évidence, de la logique, de l'enchaînement - de la taupe, une taupe qui dit : stop !

Trois fois : Jean Gamy prépare un livre qui le tient en fièvre, on le sent qui l'épuise, un livre sur les prisons. Torture mentale et physique que le travail qu'il s'est choisi, que la place qu'il doit assumer, la place d'où il prend, de l'intérieur de la prison, ses photographies.

On pourrait dire, pour résumer : il est à la fois à la place du gardien et à celle - imaginaire - du détenu. Pourquoi? Il ne peut avoir, il s'en est très vite rendu compte, que des relations suspectes, empreintes de méfiance (qui est-il, pourquoi veut-il nous photographier, pour qui?) avec des prisonniers déjà avares de confidences avec l'étranger, le suspect. (Bien sûr, il leur demande l'autorisation de reproduire leurs visages, une autorisation dont il ne se sert pas toujours, pour certains, curieux et intéressés d'avoir leur portrait dans un livre, avec le peu qu'il sait d'eux et de leur milieu familial, des éventuelles répercussions que pourrait entraîner la publication de telle ou telle photo, il préfère ne pas faire usage de ce droit, de cette licence : il fera lui-même une censure).

Et s'il ne peut avoir de relations claires - d'égal à égal - avec le détenu, il lui faut en passer par l'administration. C'est donc de là, de cette place de surveillant et de gardien qu'il regarde, mais à la différence d'eux, il regarde de l'extérieur ce qui *demande à être vu,* ce qui vient de l'intérieur (forcément imaginaire) de l'autre, du prisonnier, ce qui fait *appel,* ce qui fait *signe.*

Position intolérable, position de conflit, dont il résulte des images criantes : véritables espaces d'enfermement, d'internement, de concentration, d'isolement, vus de quelque point qui pourrait ressembler à un mirador, vue d'une hauteur qui se refuse à être réductrice, d'une hauteur qui, en quelque sorte s'autocritique, s'autodénonce.

Ce n'est pas tout. Une photographie, de derrière les barreaux, fait pendant à ces images prises de haut qui en appellent - dramatiquement - à une autre position, à un jugement, qui viennent, eux, de *hauteur d'homme.* De derrière les barreaux, donc, des prisonniers regardent l'objectif, nous regardent. Nous sommes à la fois dehors et dedans, regardant la haine, le désarroi, la fixité de leur regard, et par le biais de ces barreaux dressés entre eux et nous, nous passons dans l'espace du dedans, nous éprouvons cette fureur froide, nous sommes projetés instantanément de l'autre côté. Un effet de réel insoutenable qui nous transforme en terrorisé, en traqué, pour un instant d'angoisse et d'éternité figée.

Pour avoir réussi ce tour de force - qui n'est pas un quelconque tour de passe-passe - Jean Gamy (qui s'explique par ailleurs magnifiquement sur le travail qu'il a entrepris, qui envisage même, au point où il en est, que ce sera peut-être le texte qu'il est en train d'écrire qui prendra, paradoxe peut-être, plus d'importance que les photos), Jean Gamy est un photographe que je respecte.

Comme je respecte Michel Pamart, le réalisateur de *Zig-Zag,* qui suit son chemin si droitement et si intelligemment. Une preuve de plus, la photo dont je viens de parler est montrée deux fois et voici comment : on la voit d'abord dans son cadre d'origine, un cadre assez large qui indique bien la *distance* qui est celle de l'opérateur. Un léger zoom avant nous fait avancer, sans aucune violence (la violence de leur regard suffit à elle seule), vers les prisonniers. On passe à d'autres photos, celles qui sont vues de haut (sans hauteur, je le répète) et à la fin, la revoilà, cette image, mais ce n'est pas exactement la même : nous sommes un peu plus près d'eux encore, la caméra est fixe et l'image nous est montrée moins longuement. Cela suffit : ce que nous avions cru voir dans quelques paires d'yeux dilatés, cela y était bien, puisque de nouveau, juste ce qu'il faut de plus près pour en être sûr, cela nous regarde une deuxième fois.





Gilles, des orphelins d'Auteuil (émission du 31.1.78).





Brigitte ou Martine l'une des jumelles du foyer de la rue Tendou



La pouponnière du foyer de Lille





Daniel, du foyer de Lille

Voyage au pays de l'abandon

A 18 heures, TF 1 proposait, dans une série que je n'ai pas vue auparavant, justement intitulée en l'occurrence *A la bonne heure,* coincée entre les programmes de l'après-midi et les *patapluche* et compagnie qui suivent directement pour la plus grande joie des tout-petits (il faudra un jour y aller voir de plus près), une série de cinq émissions de 30 minutes chacune, cinq émissions dont la somme constitue un film, un film réalisé par Serge Moati. Serge Moati est capable du pire comme du meilleur, on le savait. Pour ce film, dès les premières images, dès les premières paroles, on savait que c'était le meilleur - c'est bien simple, tout le reste, l'admirable comme le médiocre, étaient instantanément oubliés, on avait affaire au plus simple, au plus direct, au plus honnête message qui soit : une *lettre ordinaire,* tellement ordinaire qu'elle en est bouleversante et, loin de la sophistication de ces lettres recommandées qu'on ne reçoit jamais parce qu'on connaît et qu'on craint par avance ce qu'elles contiennent, une lettre avec juste ce qu'il faut pour qu'elle ne se perde pas, juste ce qu'il faut de timbre, juste ce qu'il faut d'information, juste une lettre que Moati a essayé d'écrire de son mieux, avec application et concentration, pour qu'elle soit comprise par celui qui allait la recevoir, pour qu'elle soit reçue par celui qui ne devait pas, qui ne pouvait pas, ne pas la comprendre.

Ce film, cette lettre, s'appelle *Voyage au pays de l'abandon* et il est exactement celà qu'il dit être : un voyage chez les gens qui vivent dans un autre pays (ce peut être l'espace extérieur de leur vie, un foyer, par exemple, ou celui, intérieur, de leur tête, et c'est le plus souvent les deux







Enfants du foyer de Lille









La visite des parents

à la fois : on est en terre de souffrance, en terre étrangère), le pays de ceux qui ont été, qui sont, qui seront, à un moment ou à un autre de leur existence, abandonnés par leurs parents. (Il ne s'agit que minoritairement de véritables orphelins, ce sont pour la plupart des rejetés, des délaissés, des exclus.) Disons-le : le film est bouleversant. Impossible de séparer, et c'est là que réside sa force émotionnelle, son impact physique et intellectuel à la fois, un film comme ça en deux, d'un côté celui qui filme, qui regarde, qui écoute, de l'autre celui qui parle, qui (se) confie. Et si celui qui se confie ne peut pas être séparé de celui à qui il se confie, c'est parce qu'il se confie volontiers, c'est d'abord parce qu'il a *confiance*. Une confiance que Moati a dû grignoter sur la méfiance et l'isolement, pas à pas, mot à mot. Cela c'est le hors champ du film, le plus important, le préalable qui pouvait seul le rendre possible (un préalable dont l'absence explique, par ailleurs, tant de reportages télé à moitié convaincant, tant d'émissions à effets, tant d'émissions devant les faits). Il implique une préparation et une approche, une écoute, une entente, dont chaque image et chaque son portent la trace invisible, cette mise en confiance forme un tout indissociable, avec la mise en scène (une mise en scène faite de questions chuchotées, organisées autour d'un véritable *point de vue*, un point de vue à trois temps : avant, pendant, après), avec la mise en film (technique s'entend : cadrages, montage, silences, musiques, etc.), avec la mise en mots enfin, une véritable mise à nu des corps, une mise à mort des mots, une mise à vif des maux.

(De l'intelligence de la mise en film, un exemple : dans la deuxième partie qui se passe dans une institution religieuse, une institution privée qui vit de dons et de charité, où Gilles, 16 ans, est le seul à accepter d'aller « parler à la télé », pour dire sa révolte, son refus radical d'être un *assisté*, chez les *orphelins d'Auteuil*, on voit dès le début un plan fixe d'ensemble, assez long pour qu'on puisse lire une pancarte qui dit : *tous les dons pour l'œuvre sont reçus à la sacristie*, la phrase étant suivie d'une flèche qui identifie ladite sacristie. Plus loin dans le film, après quie Gilles ait rendu vivante et palpable l'effet de cette charité forcée sur lui, après qu'il en ait rendu visibles les stigmates, on nous remontre de plus près la pancarte, pendant un temps plus court : c'est le même texte, la même phrase, mais voilà que nous la lisons pour la première fois, voilà qu'elle prend un sens indéniable, *incontournable*. L'idée est exactement la même que celle que je racontais plus haut, la double exposition d'une photo de prisonniers par Michel Pamart. Ce n'est pas un hasard si deux cinéastes sensibles et concernés comprennent en même temps, pour deux sujets différents, qu'il y a voir et voir : impossible, avec ce retour qu'ils imposent sur une réalité qui s'est modifiée en cours de route, en cours de film, de s'arrêter à l'anecdotique et à la surface : le spectateur ne peut pas ne pas voir, ne peut pas ne pas comprendre et éprouver, réfléchir sur ce retour, ressentir ce détour. Intelligence du filmage et intelligence du cinéaste qui crédite - c'est trop rare pour qu'on le passe sous silence - le spectateur d'une intelligence et d'une sensibilité analogues. Encore une fois, question de respect, question de confiance).

Je parlais du point de vue de Moati. Il faut précuser : quand il emmène les trois filles de la première émission à Dieppe, voir pour la première fois la mer, il ne le fait pas (que) par charité : son approche extrêmement concernée, presque mélodramatique, est immédiatement tempérée par un filmage sec, austère, dénué de toute grandiloquence. Il met ses personnages à l'aise et c'est bien le moins qu'il pouvait faire - un moins dont les équipes de cinéma ou de télévision ne se soicient jamais, sinon pour en tirer des effets de kermesse, des effets pour l'œil - en regard de leur malaise, de leurs histoires, trois filmles pour qui une tentative de suicide à 8 ans ou une mère folle ne sont que des anecdotes, tant la résignation du regard et de la voix en font des péripéties ordinaires, tant elles sont déjà dépossédées de tout, de leur identité même : Esperanza, Aïcha ou Fatima ne s'appellent plus qu'Espérance, Martine, Brigitte, comme aux esclaves noirs importés d'Afrique, on veut leur faire oublier la seule chose qui les rattache à un ailleurs, leur origine, leur nom.

Pratiques barbares, désarroi total : de retour au foyer, la chambre est tapissée du sol au plafond de romans photos italiens, de romans d'amour (dupe et non dupe : « est-ce qu'il m'aime ? », « Je n'ai pas confiance, je me méfie », « Ils finissent bien, ce n'est pas comme dans la réalité », « On aime bien y croire quand même »); un nounours volé, qui arrive trop tard, se refuse à être montré à la caméra; la vie doit se transformer (il le faut : « Il faut sortir de l'enfance à tout prix »); il faut grandir vite pour chasser les souvenirs (« je ne crois pas en Dieu. Je crois au diable, le diable agit par l'intermédiaire des nourrices »); trois sœurs dans le réfectoire, dans la cantine, trois sœurs russes chantent une vieille chanson folklorique, je viens de quelque part, je ne suis pas d'ici.

Les témoignages sont multiples, tous portent la marque indélébile du malheur : Hector Rolland, 66 ans, député-maire de Moulins, pleure en évoquant ses souvenirs (quand ils ne pleurent pas, c'est pire, rires et sourires tendus, comme si de rien n'était); Catherine est placée à 12 ans dans un hôpital psychiatrique avec des débiles profonds; Annie est placée à 12 ans chez un père nourricier - après qu'elle ait été retirée à son propre père parce qu'il voulait la violer -, qui tente lui aussi - elle a 10 ans - de la violer; un homme trop pauvre pour garder ses 7 enfants (« on me les a pris ») vient les visiter au foyer, le même foyer où il a passé 21 ans de sa vie, il s'effondrera en larmes, refuse de laisser la caméra continuer à le filmer; Moati fait un geste bref, la caméra bascule sur le clap de fin, juste le temps d'apercevoir la petite équipe/télévision, et le plan s'interrompt. Cet arrêt brusque du film est à peu près le seul moment où la tension dramatique des confessions, toujours contenue, retenue, presque *neutralisée*, éclate au grand jour, contamine la mise en scène et la technique, fait exploser le cadre de l'émission. Ce n'est pas une concession au sensationnel mais une irruption logique, obligatoire (Moati aurait pu tout aussi bien couper la scène entière au montage), une interruption du sens commun du film qui permet d'en démonter les mécanismes et les limites, qui le décadre et le recadre instantanément, qui situe justement l'envers du décor pour qu'il soit impossible de se tromper sur ce qui agite les corps : pourquoi et comment ils parlent, pourquoi et comment ils se taisent.

Le film dans son métier ne s'appuie jamais sur le flamboyant ou sur le pitoyable (rien à voir avec des psychodrames habilement mis en scène, ou des émissions larmoyantes du type « laissez vivre les animaux » ou le « martyre des bêtes ») : quelques arrêts de l'image permettent à Moati de donner des renseignements pratiques, des commentaires sur le tournage ou sur un foyer particulier, mais ils lui permettent aussi de ponctuer son film, de couper court à une émotion trop vite et trop superficiellement gagnée, tout comme les pauses musicales et visuelles (en général des vieilles photos d'orphelins, ou des gravures en rapport avec certaines évocations de la folie ou de l'enfermement, accompagnées, suscitées par une petite musique populaire et simple qui vient *canaliser* l'émotion, qui la détache pour ne pas qu'elle embrouille ce qui est flagrant, qu'elle englue le sens); tout comme les cartons qui résument et fixent une phrase : « on ne sait pas où ils vont après » (après qu'une nourrice ait parlé des 42 enfants qu'elle a élevés), « toute la vie », « on n'est pas des anormaux » ; ces phrases prennent tout le sens dont des mots trop souvent associés sont *automatiquement* privés : les images donnent une signification nouvelle aux mots, les mots empêchent que les images ne se perdent.

Des images qui ne se perdent pas, un garçon de 14 ans presque amnésique, presque aphasique, qui baisse la tête et répond à chaque question « j'sais pas », « tu vas rester longtemps ici ?, « il faut demander au directeur... C'est lui qui sait ». Un homme malade qui vient visiter ses six enfants, rieurs pour une fois, au foyer. La cuisinière qui prépare un gâteau et un petit pensionnaire qui lui fait un discours. Le mari d'une nourrice qui pleure. Des gosses de dix et onze ans, tellement marqués,

tellement vieillis, qu'ils parlent, les dents serrées, résolus à prendre leur revanche, des petits adultes avant l'âge, des petits hommes tordus. Images de souffrance et de dépossession.

Des mots qui ne s'oublient pas : « Il leur manque une mère, et encore plus en grandissant. Une mère c'est grand-chose, monsieur. » Une fillette de dix ans : « j'apprends la misère. » Un garçon de onze ans : « si je le retrouve, il va à l'hôpital, mon père ». A un autre : « tu es bien ici? » « Pas forcément », « Tu vas rester longtemps? » « Je ne sais plus. Je sais pas ». Une petite fille : « Il me battait, il m'a fait des coupures - on voit encore les traces - avec un verre, là sur le bras. Il n'était pas apte de ses actes ». Et encore, et encore. Des mots de dépossession, des mots de souffrance.

Serge Moati ne propose pas de solution. Et tous les adultes qu'il interroge - prêtres, médecins, Mme Simone Weil, ministre de la santé, etc. - ne semblent pas plus que lui disposer d'une réponse : il n'y a pas de réponse, une plaie est une plaie et il est des lèpres qu'aucun médicament ne guérit. Logique avec lui-même (sans doute chrétien *et* socialiste), il participe à la douleur qu'il enregistre, il l'accompagne. A la différence de Godard qui cherche à apprendre, à faire basculer le point de vue de l'autre dans un travail de prise de conscience, à la différence aussi de Karlin qui essaie de confronter son discours à celui qu'il interroge, de manière contradictoire ou unificatrice, Moati ne fait que poser des questions et accompagner des réponses, il tient sa caméra vers son personnage, ni trop près (pour éviter de le rendre artificiellement présent : une vignette), ni trop loin (ce qui en ferait une abstraction sociale : une carte postale), il tient sa caméra comme il lui prendrait la main : simplement, sans cérémonie.

Des vérités bonnes à (re) dire

La télévision s'accomode mal du documentaire. Tout y est si vite fonctionnalisé par l'intermédiaire des films et des séries, qui misent sur la technique du coup de poing, du coup au cœur, que la moindre information (cela vaut aussi pour les journaux télévisés), la plus petite *sortie* sur le réel de la vie, quotidienne ou pas, se recouvre d'imaginaire, perd son poids de réalité. Comment rivaliser avec ces grosses machines bien huilées, comment faire émerger un ilôt de communication qui ne soit pas noyé dans le flot des images, comment ménager une trouée au réel?

Le postulat qui permettait à Godard et Miéville de *faire faire surface à leurs images et à leurs sons était tout simple : n'importe qui a quelque chose d'intéressant à dire, pour peu qu'on lui en laisse le temps.* Mais si aux autres réalisateurs et producteurs, en moindre position de force, on ne laisse pas ce temps, quelle solution leur reste-t-il?

Il y a une alternative. Ou bien on rivalise avec le cinéma de fiction, c'est la voie le plus souvent suivie, en utilisant ses armes les plus courantes : faire des effets de maîtrise, se singulariser dans son découpage, trouver un ton, *(avoir une option,* comme disent les intellectuels de gauche égarés dans les maisons dites de la culture). Toutes directions qui, à chaque fois, se matérialisent par des techniques pauvres, suremployées, automatiques, pleines de tics et qui ne débouchent que sur du toc, du pauvrement dramatisé, du bien-enveloppé rendu-à-temps - conforme-aux-normes, du complément pour les « grands films », des amuse-gueules écœurants qui font vendre la soupe qui suit, des eskimos sans goût de chocolat mais avec un arrière-goût abject d'alibi social et culturel, du vent, du vide. C'est le règne de la fiction sociale, de la tranche de vie, du regard du porc.

Ou bien, et c'est la seconde voie, plus difficile, plus patiente, qui permet à ses auteurs de garder la tête haute, et qui nécessite un minimum d'exigence et de respect, pour le sujet traité comme pour le spectateur présumé, ce qui fait qu'elle soit si rarement suivie; il ne s'agit plus de rivaliser avec la fiction en proposant un produit qui lui ressemble, en arrondissant les angles, il s'agit de *partir à l'aventure,* sans préjuger de lieu où l'on arrivera ni de l'état dans lequel on y parviendra, faire assez confiance à celui que l'on filme, autant qu'à celui à qui l'on s'adresse, pour le présumer capable de s'expliquer, capable de comprendre. La parole que l'on donne dans ces cas-là n'est pas de celles que l'on coupe. Elle a de l'allure et de la consistance. Elle suit son chemin parce qu'on essaie pas de l'aiguiller dans des cul-de-sac ou des impasses. C'est une parole qui parle clairement, *ce sont des mots que quelqu'un écoute, et parce que quelqu'un les a écoutés, ce sont des mots que l'on* entend.

Louis Skorecki

Bernard Darty



La Voix de son maître, de N. Philibert et G. Mordillat

Les discours. Pendant 100 minutes, une vingtaine de patrons se défoncent devant les caméras de Gérard Mordillat et de Nicolas Philibert pour faire reluire leur image de marque. Ils ont le sens de la compétition : c'est à qui trouvera le meilleur slogan, le plus de formules-choc. Légitimité, risque, responsabilité, carrière, pouvoir politique, rapport avec le personnel, les cadres, le capital, syndicat, autogestion : ils théorisent, ils brodent, et au fil des arguments, des professions de foi, des confidences, ils s'installent avec de plus en plus de satisfaction dans la peau d'un personnage de fiction, celui du patron idéal, beau, généreux, et réaliste mais humain.

Les corps. Ou le retour au réel. La mise en espace du corps patronal - toujours cadré de la même façon : à l'avant plan d'un large et profond décor - détache les discours de ceux qui les profèrent, déstabilise la fiction dont ils se parent. Ils deviennent alors transportables, voix et corps séparés. Et c'est ce qui leur arrive sous forme de photo encadrée ou d'image vidéo : on les amène ailleurs (un entrepôt, un atelier, un logis, une autoroute, un front d'usine) dans le réel des non-discours dans une autre fiction. Mordillat et Philibert réussissent même, grâce à la vidéo, à réaliser ce vieux fantasme révolutionnaire : mettre des patrons à la chaîne. Il faut le voir pour le croire.

On peut le voir au Studio Logos et à l'Olympic depuis le 22 février.

J.-P.F.

La Nuit des Césars ou : Encore des morts !

La Nuit des Césars est un spectacle donné (cette année à la salle Pleyel) par les professionnels du cinéma français : producteurs, acteurs et actrices, réalisateurs et réalisatrices, techniciens et techniciennes que la Télévision - Antenne 2 filme et offre à son public. 1.600 membres de la profession ont voté pour le meilleur film français, pour le meilleur film étranger, pour le meilleur acteur principal, pour la meilleure actrice principale, pour le meilleur acteur de second rôle, pour la meilleure actrice de second rôle, pour la meilleure photo, pour le meilleur son, pour le meilleur montage, pour le meilleur scénario, pour le meilleur court métrage (documentaire, fiction et animation), pour le meilleur décor, pour la meilleure musique...

Pour le spectateur de télévision, le jeu consiste à deviner, parmi les quatre candidats nominés à l'ouverture de la 1re enveloppe, celui ou celle que la deuxième enveloppe révélera comme vainqueur (j'ai gagné deux fois sur trois). La régie télé ira surprendre dans la salle l'expression des postulants anxieux ou apparemment indifférents pendant les deux ou trois secondes fatidiques. Mais sur scène et dans la salle, c'est un va-et-vient des mêmes gens : le public, dont on nous rebat tant les oreilles, est absent, ou plutôt il est assis

devant son poste de télé. Il n'est pas là avec son enthousiasme naïf et ses applaudissements chaleureux : on est entre gens du même monde et on communie avec discrétion. La Nuit des Césars n'est pas autre chose qu'une variante sinistre de la plaisante émission de Tchernia, « Monsieur Cinéma ». Sinistre pour deux raisons :

1° parce que les membres de la profession ont voté spontanément pour l'ancienneté dans le métier (avec bien sûr les films alibis d'« ouverture vers les jeunes qui montent », Claude Miller et Benoît Jacquot, moyennant Gérard Depardieu et Brigitte Fossey) et pour l'aspect monumental des films (au sens de monuments à visiter; les films qui présentent les signes les plus indiscutables de professionnalisme et de sérieux et qui regroupent le plus grand nombre de bons techniciens) mais tout cela est affaire d'accumulation de contrats au cours des ans (en ce qui concerne les acteurs et les techniciens) et d'argent rassemblé (en ce qui concerne les producteurs et les distributeurs). Il n'en découle pas automatiquement de la qualité. Pour comparer ce qui est, sur le plan de la production, comparable, on aurait préféré voir couronner *Le Diable probablement* plutôt que le déprimant *Providence*. Les votants auraient-ils senti que Resnais est le cinéaste des mausolées?

2° parce que la Nuit des Césars, en faisant sur un écran parler les morts (qui ne disaient ici que les phrases auxquelles on veut réduire leur œuvre) : Rossellini, Hawks, Prévert, Chaplin (Raymond Bernard n'a eu droit qu'à une photo fixe des *Misérables*, et Jacques Tourneur, Delmer Daves et Tay Garnett ne furent même pas nommés)... donne une prime d'ancienneté supplémentaire à des cinéastes consacrés. Ils sont morts, donc ils sont encore plus méritants que les autres qui sont encore sur terre en train de travailler. Et chaque année d'ailleurs, nous avons droit au spectacle des larmes de ces derniers, avec comme innovation cette année toute la salle qui se lève pour saluer la mémoire de Chaplin, puis celle de Jacques Prévert. On aimerait que ceux qui font couler leurs larmes devant les caméras de télévision (en cette grande occasion) fassent plus souvent couler les nôtres lorsqu'ils interprètent des personnages devant les caméras de cinéma (avec l'aide des metteurs en scène). Mais les prétendues stars d'aujourd'hui sont souvent de petites personnes timorées qui brillotent dans les festivals, dans les distributions de prix, et qui s'éteignent sous les spots : ayant oublié qu'être acteur, cela consiste à jouer toutes sortes de rôles avec tous les risques qu'une aventure aussi extraordinaire comporte (entre autres risques, être franchement mauvais : au moins Michel Simon Louis Jouvet et même Harry Baur ont couru ce risque et l'ont parfois été, mauvais), ils veulent être à l'écran comme à la ville, uns et indivisibles, ou du moins représenter le mieux possible sur l'écran ce qu'ils sont dans la vie et offrir au public leur image de marque incrustée pour l'éternité sur pellicule. La crise du cinéma, elle est aussi là. Soutenue, on peut le dire, par le manque d'imagination et d'audace de bien des metteurs en scène, eux aussi petites personnes timorées etc.

Si l'on excepte l'éclat de Catherine Deneuve, l'élégance un peu conventionnelle mais courtoise de Olivia de Havilland, la franchise fair play et brutale de Simone Signoret, la candeur professionnelle de Roger Pierre, ainsi que la qualité des attractions accueillies avec réserve par « les gens du métier » qui n'étaient là que pour voir et entendre des noms, comme d'ailleurs nous-mêmes spectateurs de télévision, toute cette cérémonie nous fait souhaiter que Georges Cravenne aura assez d'à propos pour changer la date de la prochaine Nuit des Césars et la fixer, en augurant de la bienveillante compréhension d'Antenne 2, une bonne fois pour toutes le 2 novembre.

Jean-Claude BIETTE

Les travailleurs de l'I.N.A. en grève veulent donner à l'I.N.A. les moyens d'accomplir ses missions

La grève de l'I.N.A. a commencé le 1er février à la suite du licenciement de Patricia Guy. Au travers de ce cas de licenciement, c'est une situation générale de l'emploi avec notamment l'existence de 314 personnes hors statut, soit un tiers du personnel, qui est dénoncée. Dès le 2 février, l'occupation des locaux de Bry-sur-Marne était décidée et la grève s'est rapidement étendue aux autres centres de l'I.N.A. dans la région parisienne. A la suite de l'intervention des forces de l'ordre dans la nuit du 5 ou 6 février, la grève générale de l'ensemble des personnels de l'I.N.A. a été votée avec maintien de l'occupation le jour sur la base d'une plate-forme connue .
- Pas de licenciement.
- Ouverture des négociations sur l'emploi et les salaires.

Pour protester contre l'intervention des forces de police et par solidarité avec les personnels de l'I.N.A., une interruption des émissions de télévision a eu lieu le jeudi 9 février.

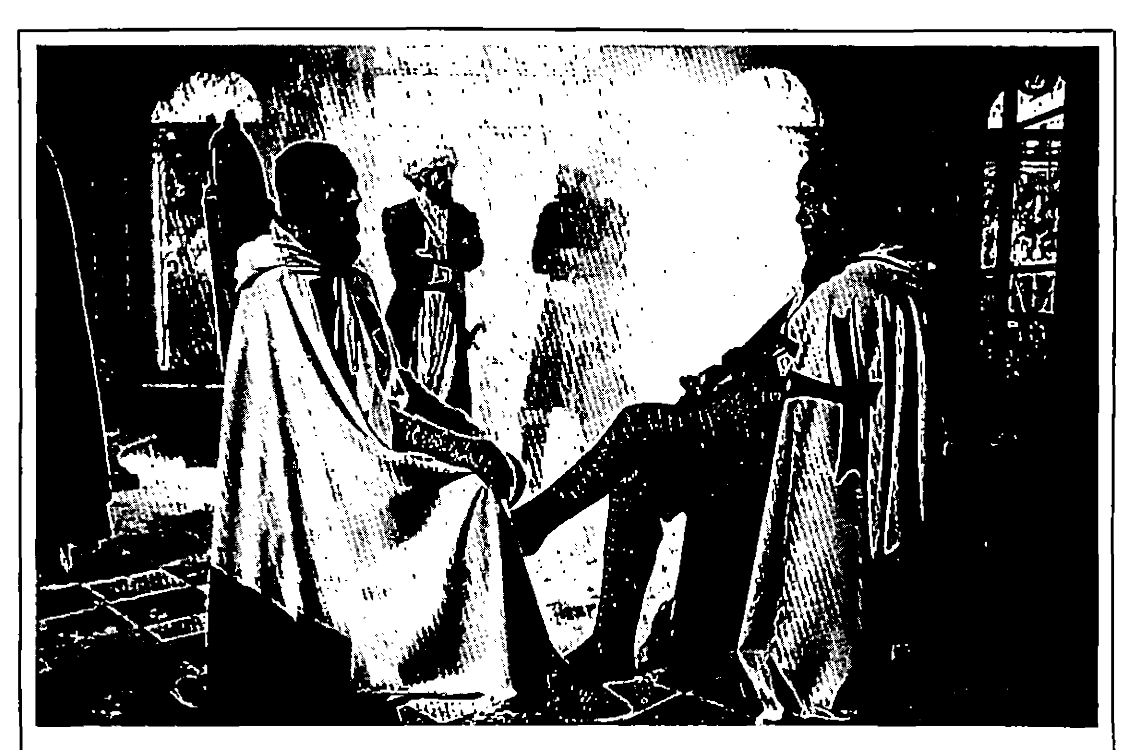
L'I.N.A. est un service public peu connu des téléspectateurs et qui pourtant joue un rôle important dans l'expérimentation socio-culturelle des moyens de communication audiovisuels. L'I.N.A. exerce ses activités dans divers domaines : production de films et d'émissions de recherche, la formation professionnelle qui forme la majorité des réalisateurs, des chercheurs, des techniciens en acoustique et en audiovisuel des sociétés de télévision en France, comme dans de nombreux pays en voie de développement.

C'est aussi l'I.N.A. qui archive et classe le patrimoine de l'O.R.T.F. dont il se veut la mémoire vivante. Enfin, il appartient à l'I.N.A. de mener des études prospectives, des recherches et des expérimentations sur l'évolution des moyens de communication de groupe et de masse.

C'est pour mener à bien ces missions qui lui sont confiées dans le cadre du service public, que les travailleurs de l'I.N.A. mènent depuis près de 3 semaines une grève exemplaire tant par sa détermination de voir aboutir ses revendications sur l'emploi et l'amélioration des conditions de travail que par l'unité des sections syndicales C.F.D.T., C.G.T., S.N.J.

Janny LEVEILLE
Jacques OPPENHEIM
(syndiqués C.F.D.T)

La Rédaction des Cahiers du Cinéma se solidarise avec ce mouvement qui tend à défendre la spécificité de la mission de l'I.N.A. et affirme son soutien aux travailleurs de l'I.N.A.



Tableaux vivants, de Raúl Ruiz

Voici l'un des films les plus étranges, mais les plus beaux de ces dernières années, et peut-être plus. Dirons-nous, dans le monde de froid délire schrebero-klossowskien où nous fait, dès les premières splendides images du film (en noir et blanc, signées Sacha Vierny et citant celles d'Alekan pour Cocteau), pénétrer Raùl Ruiz, comment surgit la possibilité de *deux soleils*, et de quelle façon magistrale cette hypothèse perturbante trouve sa solution? Comment une pièce où deux Templiers jouent aux échecs, observés par deux Sarrasins, peut par deux ouvertures opposées voir converger en son centre deux rayons - supposant un soleil à l'ouest et un à l'est, ou un au sud et un au nord, telle est l'hypothèse formulée par l'étrange « collectionneur » et guide du lieu où nous sommes entraînés? Comment Diane chasseresse montre, en une preuve cinématographique littéralement éblouissante, que l'un de ces soleils est un leurre et le simulacre de l'autre, et pour quelle raison objective les deux rayons convergent à 90° au centre de la pièce? Le grand John Dickson Carr, auteur de dispositifs leurrants, de fausses perspectives et de tableaux truqués, aurait aimé *Tableaux vivants*. Non, nous ne dévoilerons pas l'énigme, la seule peut-être de ce film dont la solution est donnée, offerte au spectateur : nous ne l'en priverons pas. Nous dirons simplement que peu de films ont perverti à ce point le cinéma, peu l'ont confronté aussi violemment, mais aussi magistralement, à ce qui peut lui sembler le plus opposé, le monde sans mouvement de la peinture académique à la Meissonier (représentée dans le film par les six, non : sept, tableaux du mystérieux et klossowskien peintre Tonnerre; doublement sans mouvement par le caractère figé, comiquement théâtral, des gestes et des attitudes), et le monde gelé des « tableaux vivants ». Rarement le cinéma a été aussi « impur » - pour reprendre le mot-slogan d'André Bazin - et rarement il a été aussi passionnément, aussi superbement le cinéma. On en reparlera.

P.B.

CAHIERS DU CINEMA 286

15 F.

Nº 286 MARS 1978